

VU Research Portal

Een dartele geest

Zuiderent, A.T.

1989

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Zuiderent, A. T. (1989). *Een dartele geest: Aspecten van 'De chaffeur verveelt zich', en ander werk van Gerrit Krol*. [, Vrije Universiteit Amsterdam].

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

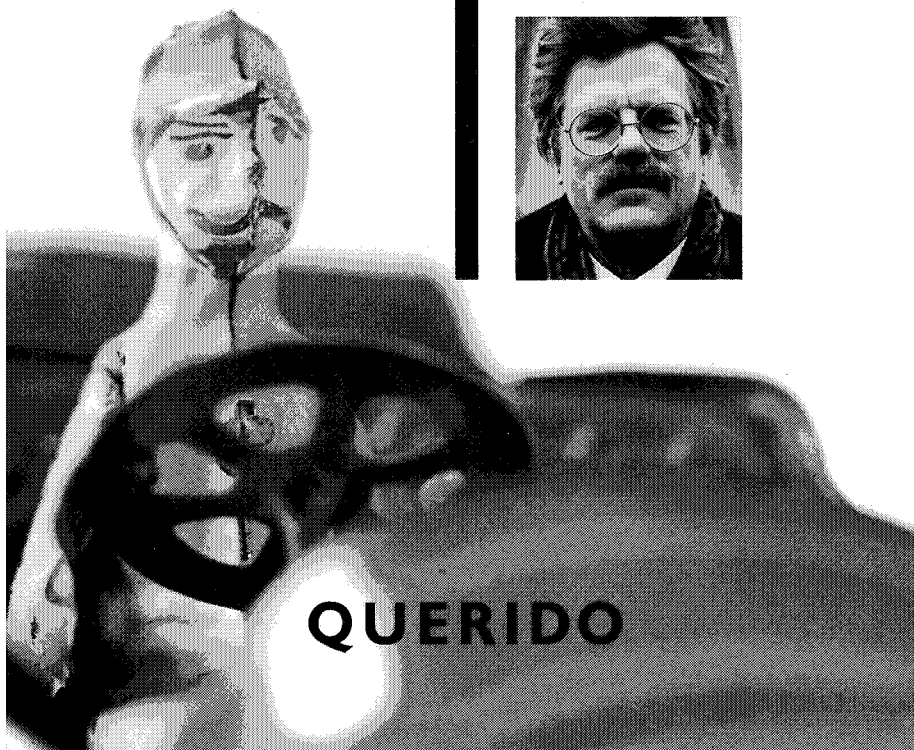
E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

AD ZUIDERENT EEN DARTELE GEEST

ASPECTEN
VAN
DE CHAUFFEUR
VERVEELT ZICH

EN
ANDER WERK
VAN
GERRIT KROL



Een dartele geest

Ad Zuiderent
Een dartele geest

Aspecten van
De chauffeur verveelt zich
en ander werk
van Gerrit Krol



Amsterdam
Em. Querido's Uitgeverij B.V.
1989

Ook verschenen als proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor in de letteren aan de Vrije Universiteit van Amsterdam

Deze uitgave is mede tot stand gekomen dank zij een subsidie van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

© M. C. Escher Heirs / Cordon Art – Baarn – Holland

Vormgeving Fransje Berserik

Copyright © 1989 by Ad Zuiderent. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van Em. Querido's Uitgeverij B. V., Singel 262, 1016 AC Amsterdam. No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means, without written permission from Em. Querido's Uitgeverij B. V., Singel 262, 1016 AC Amsterdam.

ISBN 90 214 8976 7 / CIP / NUGI 320-951

Alles moet steeds opnieuw worden gedacht, in een tegengestelde volgorde gedacht, verkeerd gedacht, onmogelijk gedacht – wil je überhaupt iets schrijven dat de geest kan blijven boeien.

(Gerrit Krol, *De schriftelijke natuur*, p. 160)

Inhoud

Inleiding	13
-----------	----

HOOFDSTUK I

Een arcimboldesk portret Critici over Gerrit Krol (1962-1973)

1. Kees Fens, een liturg van de literatuur, of: Krol en het afbeelden	19
<i>Inleiding</i>	19
<i>Een lezing in 1970</i>	21
<i>De jaren van Literair Lustrum 1</i>	25
<i>De jaren van Literair Lustrum 2</i>	30
<i>Een boek op verzoek</i>	39
<i>Keuring en herkeuring van De chauffeur verveelt zich</i>	43
<i>Besluit</i>	48
2. Intermezzo bij wijze van inleiding	50
3. J. Bernlef, of: Krol en het neo-realisme	58
<i>In de schaduw van Barbarber</i>	58
<i>Een verzameling stoelen</i>	63
4. Wam de Moor, of: Krol en Dostojewski	70
5. P. M. Reinders, of: Krol en de Nieuwe Zakelijkheid	78
6. Alfred Kossmann, of: Krol en de vrijheid van de lezer	82
7. Henk Egbers, of: Krol en vervreemding	85
8. Ab Visser, of: Krol en Groningen	87
9. Guus Luijters, of: Krol en <i>Propria Cures</i>	91
10. Hans Warren, of: Krol en het gebruik van eigennamen	93
11. Gerrit Komrij, of: Krol en ironie	98
12. Sus van Elzen, of: Krol als moeilijk auteur	102

13. J.F. Vogelaar, of: Krol en maatschappelijke ideologie	105
14. Han Steendijk, of: Krol en het engagement (1)	106
15. Anke H. B. Bosma, of: Krol en dualismen	109
16. Fernand Auwera, of: Krol en het engagement (2)	110
17. Harry van Santvoort, of: Krol beknopt	111
18. T. van Deel, een propagandist van de literatuur, of: Krol en emoties	113
<i>Inleiding</i>	113
<i>Analyse en persoonlijk contact</i>	114
<i>Speciaal voor boekenkopers</i>	117
<i>Recensies op verschillend formaat</i>	118
<i>Bloemlezer voor een warenhuis</i>	120
<i>Twee maal over De chauffeur verveelt zich</i>	123
<i>Besluit</i>	126
19. Conclusies	127
<i>Waardering voor Krol</i>	127
<i>Krol als norm en voorbeeld</i>	129
<i>De plaats van Krol in de ontwikkeling van de literatuur</i>	130
<i>Vormen van vooringenomenheid ten opzichte van Krol</i>	131
<i>Critici onder elkaar</i>	132

HOOFDSTUK 2

De roman als zelfportret

1. De problemen van een genre	139
2. Critici over het autobiografische	142
3. Krol over autobiografie en verbeelding	145
4. Relaties tussen de verbeelding in <i>De chauffeur verveelt zich</i> en de werkelijkheid van Krols leven	148
5. Het tijdsverloop in <i>De chauffeur verveelt zich</i>	156
6. Conclusies	167

HOOFDSTUK 3

Een dartele geest

Portret van de kunstenaar als denker

1. Inleiding	175
2. Over het verhaal 'De Grauwe Vliegenvanger'	177
3. De starheid van de logica doorbreken	184

4. Het laterale denken van Edward de Bono	190
5. Krol en het laterale denken	193
6. De filosofie voorbij	200

HOOFDSTUK 4

Een titelverklaring

1. 'Ulk', een inleiding	205
2. De lange weg naar een titel	207
3. Piggelmee gemanipuleerd	212
4. De functies van verveling	221
5. Chauffeur en passagier	232
6. In de taxi	236
7. Het koninklijke gevoel	239
8. De verveling voorbij	249
9. Naschrift. Over Piggelmee en andere Kabouters	253

HOOFDSTUK 5

Röntgenonderzoek

Een hoofdstuk over hoofdstukken en andere segmenten

1. Het uitzonderlijke hoofdstuk 7	259
2. Segmentering, een verwaarloosd verschijnsel	275
3. Philip Stevick over segmentering	281
4. Nummering van hoofdstukken en paragrafen	295
5. Het begin van hoofdstukken en paragrafen	304
<i>Gemarkeerd door een regel wit (a)</i>	308
<i>Met de expliciete mededeling aan de lezer dat er iets nieuws komt (b)</i>	309
<i>Met het begin van een gebeurtenis (c)</i>	309
<i>Met terugverwijzing naar een gebeurtenis of een gedachte uit een eerder hoofdstuk of een eerdere paragraaf (d)</i>	315
<i>Met een nieuwe plaats van handeling, waarbij het verhaal van de verplaatsing zelf niet zo interessant (e)</i>	317
<i>Met weglating van bepaalde handelingen of situaties die op grond van het einde van het vorige hoofdstuk voor beschrijving in aanmerking zouden zijn gekomen (f)</i>	319

<i>Met een breed vertelbereik in temporeel of filosofisch opzicht (bij voorbeeld door tijdverdichtende samenvatting) (g)</i>	320
<i>Met een smal vertelbereik, beginnend vanuit een detailkwestie die later nauwelijks een andere functie blijkt te hebben dan die van aanloop of katalysator (h)</i>	321
<i>Met beelden die de relatie tussen de mens en de wereld uitdrukken (i)</i>	324
<i>Met opvallende syntactische verschijnselen (zinnen van opvallende lengte, dagboek- of briefachtige aanhef, opsommingen e.d.) (j)</i>	329
<i>Met syntactische verschijnselen waarmee direct een kwestie aan de orde wordt gesteld (k)</i>	332
<i>Een vergelijking tussen de tweede versie van het manuscript, de persklare kopij en de definitieve tekst</i>	333
<i>Conclusies</i>	338
6. <i>Plaatjes, een bijzonder soort segmenten</i>	339
7. <i>Het einde van hoofdstukken en paragrafen</i>	355
<i>Gemarkeerd door een regel wit (a)</i>	356
<i>Met de expliciete mededeling dat een episode afgelopen is (b)</i>	360
<i>Met het aan de orde stellen van het einde van een gebeurtenis (c)</i>	360
<i>Met vooruitwijzing naar een gebeurtenis of gedachte in een volgend hoofdstuk (d)</i>	363
<i>Met het afscheid van een plaats van handeling, waarbij het verhaal van de verplaatsing zelf niet interessant is (e)</i>	364
<i>Met weglating van bepaalde handelingen of situaties die op grond van de voorafgaande tekst voor beschrijving in aanmerking zouden zijn gekomen (f)</i>	364
<i>Met verbreding van het vertelbereik in temporeel of filosofisch opzicht (g)</i>	364
<i>Met versmalling van het vertelbereik, eindigend met een detailkwestie (h)</i>	367
<i>Met uitbreiding van de zintuiglijke indruk tot metafoor voor de relatie tussen de mens en de wereld ('cosmic cadence') (i)</i>	369
<i>Met opvallende syntactische verschijnselen (j)</i>	373
<i>Met bezwerende herhaling (k)</i>	374
<i>Paragrafen met een open einde (O)</i>	375

<i>Een vergelijking tussen de tweede versie van het manuscript, de persklare kopij en de definitieve tekst</i>	378
<i>Conclusies</i>	386
8. Symbolisering door segmentering	389
9. Besluit	393

HOOFDSTUK 6

Krol, Escher, Vink. Een holografisch portret

1. Inleiding. Krol vergeleken met Escher, Hofstadter en Vink	397
2. Douglas Hofstadter over literatuur	400
3. Het proëmium van <i>De chauffeur verveelt zich</i>	404
4. D. L. N. Vink, <i>Het verschijnsel leven</i>	408
5. De meta-verteller en M. C. Escher	412
6. Naar Alaska, een vergeestelijkingsproces	419
7. De constructie van melancholie	423

NAWOORD

Krol in de portrettengalerij

1. Nationale portrettengalerijen	431
2. Een postmodernistische portrettengalerij	434
3. Het dubieuze postmodernisme van Krol	438
4. Neo-symbolisme en neo-kubisme als alternatieven	444

Bibliografie	451
--------------	-----

a. Publikaties van Gerrit Krol	451
b. Publikaties die Krol (mogelijk) geraadpleegd heeft	453
c. Publikaties in hoofdzaak over Krol	455
d. Publikaties waarin Krol genoemd wordt	459
e. Overige publikaties	462

Register	471
----------	-----

Inleiding

Herlezing van het werk van Gerrit Krol is een genoegen. Niet zozeer om de herkenning van inmiddels vertrouwde passages, maar juist omdat het meeste er telkens weer fris en als nieuw uitziet. Ik heb dit ondervonden in de vijf jaar dat ik mij, met tussenpozen, intensief met zijn roman *De chauffeur verveelt zich* (1973) heb beziggehouden. Was er ooit in deze jaren van onderzoek een saai moment, dan viel dat moeiteloos te verdrijven door herlezing van het boek zelf en ander werk van Krol.

Vanwege die voortdurende frisheid heb ik de titel voor mijn boek ontleend aan de passage in *De chauffeur verveelt zich* waarin de hoofdpersoon zichzelf als volgt typeert: 'Iemand met stalen zenuwen noemen ze mij, een gelukkig mens, een dartele geest want onwrikbaar op zijn fundamenten. Het zijn deze fundamenten die mij in staat stellen 360 graden om me heen te kijken, grapjes te maken over alles wat ik zie omdat ik het aankan, maar diepte, dat wil zeggen oorzaken, zie ik niet.' (p. 53) [Cursivering van mij, AZ]

Dit is niet alleen de typering van een personage, maar ook in hoge mate van diens geestelijke vader. Die zei over zichzelf in een interview: 'Een gedachte die ik heb gehad nog eens herhalen, dat doe ik met grote weerzin. En [...] als ik een wereldbeschouwing zou hebben, dan zou die net als bepaalde snelle deeltjes een halveringstijd hebben van een miljoenste seconde, zoiets. Een wereldbeschouwing, een samenhangend geheel [...], waarde toekennen aan iets wat je al hoog en breed beweerd hebt, dat wordt mij ook een beetje te gortig. Dat vermoeit mij zeer.'¹

Het dartele en snelle bewegen is aan de kunstenaar voorbehouden. Als ik hierna aan dat bewegen betekenis toeken, dan doe ik dat

[1] Gezegd tegen Gerard van Westerloo (*Vrij Nederland*, 17-4-1976).

noodgedwongen met de plompe, vertragende bewegingen van het wetenschappelijk verslag. Onelegante plompheid waarvan ik de grootste bezwaren heb proberen te ondervangen door mij niet tot één onderwerp of één benadering van Krols werk te beperken, al komt het er telkens weer op neer dat ik teksten interpreteer; teksten van critici, van literatuurwetenschappers, maar vooral teksten van Krol.

Het verslag van mijn onderzoek bestaat uit twee grote en een aantal kleinere parten, elk op een andere wijze een portret gevend van Krol. De grote gaan over zulke uiteenlopende onderwerpen als de reacties van literaire critici op Krols werk tussen 1962 en 1973 (hoofdstuk 1) en de verdeling van *De chauffeur verveelt zich* in hoofdstukken en paragrafen (hoofdstuk 5). Het eerste hoofdstuk is in zoverre inleidend dat het ook indirect een beeld geeft van het werk van Krol vanaf zijn debuut tot aan *De chauffeur verveelt zich*.

In de drie daaropvolgende kleinere hoofdstukken komen aspecten van de inhoud van *De chauffeur verveelt zich* en soms ook van ander werk van Krol ter sprake: hoofdstuk 2 geeft beknopt de inhoud van het boek, in samenhang met vragen naar het genre; in hoofdstuk 3 staan Krols opvattingen centraal over filosofische kwesties, in *De chauffeur verveelt zich* en elders; de facetten van de thematiek die in hoofdstuk 4 belicht worden, houden alle verband met de titel. Dit alles stelt mij in staat om in hoofdstuk 6 door interne en externe vergelijking enkele andere kernen van de roman bloot te leggen. In het nawoord zet ik kanttekeningen bij de vraag naar de plaats van Krols werk ten opzichte van dat van anderen.

De grotere omvang van de hoofdstukken 1 en 5 laat zich eenvoudig verklaren. Het eerste komt direct voort uit mijn medewerking aan een onderzoeksprogramma aan de letterenfaculteit van de Vrije Universiteit te Amsterdam dat 'De lezer van literatuur' heet.¹ Met het vijfde los ik een sinds mijn afstuderen (in 1975) openstaande schuld in. De scriptie over segmentering in proza die ik toen schreef, begeleid door T. van Deel, had over werk van Krol zullen gaan, als ik dat toen al aangedurfd had.²

Daarmee kom ik op een ander motief om werk van Krol te onder-

[1] Officieel geheten: LETT 82/3 'De lezer van literatuur. Recipiëntengedrag in het spanningsveld van normdoorbreking en identifikatie'. [2] Onderzoeksobject werd toen een totaal ander boek uit diezelfde tijd: Heere Heeresma, *Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp* (1972).

zoeken: in 1973, toen *De chauffeur verveelt zich* verscheen, was ik prozarecensent van *Trouw*, maar ik heb het toen niet besproken. Een paar jaar later was Krol's verhalenbundel *Halte opgeheven* voor mij zelfs de aanleiding om voorlopig met recenseren te stoppen: mijn betrokkenheid bij wat Krol schreef, was zo groot dat ik geen enkele behoefte meer voelde tot kritische afstand – redenen om vervolgens nog wel te blijven schrijven over boeken die mij minder raakten, kon ik toen niet bedenken. Met dit boek, en met mijn eerdere publikaties over Krol, heb ik mijzelf onder meer willen duidelijk maken welke literaire constructies en thematische complexen mij indertijd (en ook later) wisten te emotioneren. Het vrienden, studenten en collega's alsmaar zonder toelichting toeroepen dat het werk van Krol zo prachtig is, wilde ik voor één keer plomp en onelegant doorbreken, met werk en wetenschap.

In mijn werkwijze, het vanuit verschillende gezichtspunten benaderen van een literair werk, voel ik mij gesteund door opvattingen van Mooij en Van Buuren. Mooij schrijft, in 'Lezen en literaire theorievorming' (1979), dat het mogelijk is tegelijkertijd op een en hetzelfde object meer dan één zoeklicht te richten: 'Uitgaande van verschillende literaire theorieën kan men [een] roman verschillend lezen; verschillende "zoeklichten" leveren verschillende "beelden" op.' Een nadeel vindt hij dat de gelijktijdige belichting vanuit verschillende hoeken tot relativisme leidt. Van Buuren, aan wie ik de weergave van de opvattingen van Mooij ontleen, betwijfelt of dit relativisme wel zo nadelig is: 'Betrekkelijkheid wijst minder op een wetenschappelijke zwakheid dan op een onschatbare kwaliteit van het object, namelijk dat het in principe onuitputtelijk is en steeds weer prikkelt tot het formuleren van nieuwe inzichten die het als een nieuw object laat oplichten. In die betrekkelijkheid ligt niet de misère, maar de grandeur van de literatuur en de literatuurwetenschap.'¹ Zijn in mijn verslag niet alle conclusies met elkaar te verenigen, dan betekent dat vooral dat mijn werk – het eerste van deze omvang over Krol – nog eens vervolgd kan worden. Alle eer dus aan *De chauffeur verveelt zich* en aan Krol.

Mijn onderzoek heb ik wel grotendeels alleen verricht, maar dat had ik nooit kunnen doen zonder de bijdragen van vele anderen. Ik noem Gerrit Krol zelf (die inging op vragen en het verloop van mijn onder-

[1] M. B. van Buuren, *Filosofie van de algemene literatuurwetenschap*, pp. 33-34.

zoek met belangstelling volgde); Margaretha Schenkeveld (mijn onwaardeerlijk wetenschappelijk geweten); Tom van Deel (die mij gedurende enkele jaren liet beschikken over kostbare stukken uit zijn persoonlijk literair archief, waaronder het ontstaansmateriaal van *De chauffeur verveelt zich*); Wim Maas en Erik Menkveld (die meehielpen mijn kaartenbakken te vullen); de critici die mij over hun publikaties en oordeel met betrekking tot Krol informeerden; de archieven en knipselverzamelingen van de gemeente Amsterdam, het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, uitgeverij Querido en de firma Van Nelle; de bibliotheken van de Vrije Universiteit, de Universiteit van Amsterdam en de Technische Universiteit Delft; alle studenten die mij in de loop der jaren op colleges en tentamens of in scripties hebben doen kennismaken met zowel spontane als beredeneerde reacties op het werk van Krol; mijn collega's Nieuwe Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit, die het mogelijk maakten dat ik een groot deel van 1987 van onderwijs werd vrijgesteld. Van nog weer andere orde waren de belangstelling en de relativering van degenen met wie ik mijn leven deel: Marijke, Brechje en Teun; zij stimuleerden tot meer dan alleen dit boek.

Enkele technische opmerkingen bij mijn tekst:

- literatuurverwijzingen staan in het algemeen in noten;
- verwijzingen naar pagina's van *De chauffeur verveelt zich* en naar dagbladrecensies echter staan, om praktische redenen, in de tekst zelf;
- staat van een publikatie alleen de titel vermeld, dan is Gerrit Krol de auteur.

HOOFDSTUK I

Een arcimboldesk portret

Critici over Gerrit Krol (1962-1973)

1. Kees Fens, een liturg van de literatuur, of: Krol en het afbeelden¹

Inleiding

Pas toen Gerrit Krol in 1986 de Constantijn Huygensprijs kreeg, kon er werkelijk iets zichtbaar worden van de zo vaak terloops geformuleerde waardering van Kees Fens voor het werk van Krol. Fens schreef toen het gelegenheidsessay voor het boekje *Jan Campertprijzen 1986*,² en schonk daarin naast debuut en meest recente roman (respectievelijk *De rokken van Joy Scheepmaker* en *Maurits en de feiten*) veruit de meeste waarderende aandacht aan de roman *Het gemillimeterde hoofd*. Nog maar kort daarvoor had Tom van Deel in zijn bijdrage aan *Het literair klimaat 1970-1985* geschreven dat Krol tot de schrijvers behoorde die in de jaren zestig, en ook in de jaren zeventig, betrekkelijk onopgemerkt waren gebleven,³ en nog weer iets eerder kon zelfs beweerd worden dat juist Van Deel als criticus een belangrijke bijdrage had geleverd aan de toegenomen waardering voor Krol in de loop van de jaren zeventig.⁴ Een misvatting die hierdoor zou kunnen postvatten, is dat een toonaangevend criticus als Fens in die jaren de kwaliteiten van Krol niet zou hebben opgemerkt; zijn essay in 1986 zou dan een correctie zijn op eerdere miskenning.

[1] Licht uitgebreide versie van mijn artikel 'Een liturg van de literatuur. Kees Fens over Gerrit Krol (1962-1973)'. [2] Kees Fens, 'Kraus zoekt weerstanden'. [3] Tom van Deel, 'De veronachtzaamden. Een bijdrage aan de canonvorming'. [4] Hugo Verdaasdonk, 'De regels van de smaak. Reproductie en innovatie binnen de literatuurkritiek', p. 10.

Een misvatting, inderdaad. Zo had Fens nog in 1984 in een essaybundel een bespreking opgenomen van Krols essay *Het vrije vers*, waarin hij opmerkt dat Krol het zeldzame type vertegenwoordigt van de schrijver die je beschaamd maakt dat je niet bij elke publikatie van hem zijn hele oeuvre gaat herlezen.¹ En in een later krantestuk (*De Volkskrant*, 8-11-1985) had Fens zich afgevraagd in hoeverre hij zich als lezer en criticus geconformeerd had aan de vele uitlatingen in Krols werk over de aard van die boeken en van de lezers ervan.

Zonder nu te pretenderen als onderzoekende buitenstaander meer over de ontwikkeling in het oordeel van Fens te kunnen zeggen dan Fens zelf bij deskundige introspectie, zal ik toch een poging daartoe wagen. In het volgende heb ik mij beperkt tot de periode tussen 1962, het jaar van Krols debuut, en 1973, omdat het een periode is waarin zowel Krol als Fens een duidelijke ontwikkeling doormaken, die men in het algemeen gemarkeerd ziet door het verschijnen van respectievelijk *Het gemillimeterde hoofd* (1967) en *Tussentijds* (1972);² deze ontwikkeling culmineert bovendien bij Krol in 1973 in *De chauffeur verveelt zich*, een roman waarover vrijwel alle critici – zij het vaak op heel verschillende gronden – positief oordeelden, de eerste roman ook van na 1967 die Krol bij herdruk niet meer echt gewijzigd heeft.³

Daarom zal deze paragraaf via twee, elkaar regelmatig overlappende, sporen lopen. Het eerste laat de voorgeschiedenis zien van Fens' kritiek op *De chauffeur verveelt zich*; dat spoor loopt niet alleen langs eerdere recensies, maar ook langs Fens' reacties in artikelen van grotere omvang of diepgang, in overzichtsartikelen en dergelijke, en langs zijn keuze als bloemlezer uit onder andere Krols werk. Langs een parallelspoor loopt de vraag hoe hoog Krol inmiddels op Fens' waardenschaal was komen te staan, vooral in uitspraken van Fens over de door hem gesignaleerde dan wel gewenste ontwikkeling van de Nederlandse literatuur.

Door de diversiteit van zijn tot dan verschenen werk en door de daarin op te merken ontwikkeling was Krol namelijk in 1973 onder meer in literair-historisch opzicht een belangwekkend auteur. Er

[1] Kees Fens, *De tweede stem*, p. 68. [2] Specifieke informatie is te vinden in mijn bijdrage over Krol en die van G. F. H. Raat over Fens in het *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945* (hierna KLL). [3] Dat deze roman een periode afsluit, valt te verdedigen; zie mijn bijdrage over Krol in het KLL, p. 13.

waren toen twee novellen van hem verschenen, een verhalenbundel, drie romans, twee dichtbundels, twee essays en de Nederlandse bewerking van *The Mechanism of Mind* van Edward de Bono.¹ De opmerkelijke verandering die zich met de publikatie van *Het gemillimeterde hoofd* in zijn proza had voltrokken, was geen criticus ontgaan: hij leek op slag van traditioneel auteur die trekken van verwantschap vertoonde met het neo-realisme van *Barbarber*, te zijn getransformeerd in iemand die op zeer eigen wijze experimenteerde: de duidelijke verhaallijn van zijn eerste drie prozawerken had plaatsgemaakt voor een kaleidoskopische vertelwijze, waarin chronologische of logische ordening nauwelijks meer bestonden en allerlei non-fictie-elementen – waaronder illustraties – waren opgenomen.

Ondanks dit experimentele karakter van zijn werk bleef Krol publiceren in tijdschriften als *Tirade*, *Hollands Maandblad* en *Avenue Literair*, schreef hij kritieken voor het *Algemeen Handelsblad* en werd hij gastredacteur van *Propria Cures*: een circuit waarin de waardering voor allerlei vormen van experimentele literatuur gering tot negatief was.² Hierom was ik wel benieuwd naar de mate waarin Fens' waardering voor Krol met deze grenspositie te maken had en in hoeverre hij de rol van experiment of traditie daarin had betrokken.

Een lezing in 1970

Experimenten waarover Fens zich in de jaren zestig en zeventig herhaaldelijk opwond, waren die op het gebied van de katholieke liturgie. Zo hield hij in de zomer van 1970 in Antwerpen een lezing voor de Intermonasteriële Werkgroep voor Liturgie, waarvan de titel, 'Het woord is woord geworden', al zijn teleurstelling uitdrukt over het verbalisme en gemoraliseer dat in die jaren in alle hoeken van de katholieke kerk te horen viel. Zijn lezing bevat voorbeelden van 'taalprostitutie in het kerkportaal' en van 'de ergste beproevingen' waaraan de enigszins taalgevoelige gelovige in die jaren in de kerk werd blootgesteld. Men is vergeten, zo is de teneur van zijn betoog,

[1] Precisering geeft de bibliografie in mijn bijdrage over Krol in het KLL. Krols vertaling van en zijn essay over De Bono blijven verder buiten beschouwing, omdat zij niet tot de kolommen van de literatuurrecensenten zijn doorgedrongen. [2] In *Propria Cures* noemde men de experimentele literatuur 'nieuwe wartaal'.

dat de liturgie geen boodschap of moraal moet bevatten, maar dat zij een icoon is: 'de liturgie op aarde is de icoon van de hemelse liturgie, zoals Byzantium, de stad, een icoon was van het hemels Jeruzalem en de bijbel een verbale icoon is. En zij alle kunnen verwijzende ikonen zijn, door het verschijnen van de eerste icoon: Christus: de zichtbare gestalte van de Onwaarneembare.'¹

Temidden van bronnen als *The orthodox church* en *Lofzangen der latijnse kerk* en theologen en filosofen als Harvey Cox en Cornelis Verhoeven, waarmee en met wie zijn in liturgie geïnteresseerd publiek geacht kan worden vertrouwd te zijn, citeert Fens een gedichtje uit de bundel *Over het uittrekken van een broek* van Gerrit Krol. In zijn bewerking van deze lezing noemt hij het een 'notitie voor een nooit te schrijven gedicht':

Over de bossen bij Hooghalen – dat is ook iets waar je
niet over schrijven kan,
tenminste niet als je er geweest bent.

(Over de kracht van weemoed)²

Al interpreterend brengt Fens de gedachte van dit gedicht in zijn betoog onder: 'Over hetgeen het diepste indruk gemaakt heeft, spreek je het moeilijkst, want de ervaring heeft zich gemengd met de verlamme weemoed, die zeer sterk is. Het wonderbaarlijke bouwsel van de "iconologie" [is] een van de indrukwekkendste voortbrengselen van het christendom. [...] Bij denken en spreken erover gaat echter de kracht van de weemoed werken, niet alleen omdat deze hele structuur bijna te mooi is om waar te zijn, en ook niet omdat de ervaring zich moeilijk laat overbrengen, ook al gezien het onderwerp (kom trouwens bij velen maar eens aan met bossen, al of niet bij Hooghalen), maar vooral omdat een dergelijke theologie en liturgie je op eigen verscheurdheid kan attenderen.'³

Dat Fens in een lezing voor dit publiek een gedichtje van Krol citeert, zegt iets over zijn denk- en werkwijze. Zo betwijfel ik of zijn

[1] Kees Fens, 'Het woord is woord geworden'. In: *Tijdschrift voor liturgie*, november 1970. Een sterk herziene, zowel ingekorte als uitgebreide versie staat in Kees Fens, *Tussentijds*, pp. 56-72 (citaat pp. 57-58). [2] *Over het uittrekken van een broek*, p. 11. In beide versies van het artikel van Fens wordt gerommeld met de versregelindeling. [3] Kees Fens, 'Het woord is woord geworden', p. 363.

publiek ter plaatse de knipoog naar de (literaire) *New Critics* heeft herkend, maar achteraf valt vast te stellen dat Fens' visie op de liturgie nauw verwant is aan de visie die het tijdschrift *Merlyn*, in navolging van de *New Critics*, op literatuur had gehad. Het is inmiddels 1970, *Merlyn* bestaat al sinds vier jaar niet meer, maar het refereren aan *The Verbal Icon* zegt genoeg. Hadden Wimsatt en Beardsley zich daarin niet principieel verzet tegen een literatuurbenadering die uitging van de bedoelingen van de schrijver of van de indruk die een boek maakt op de lezer?

Als het al vanuit zijn principes bezien niet uitmaakt of hij over literatuur of over liturgie spreekt, dan maakt het voor Fens op het concrete niveau van de gebruikte voorbeelden ook niet uit: wij zien hem als het ware bezig met documentatie op het gebied van de liturgie,¹ maar terzelfdertijd als literair criticus van *De Volkskrant*, die een zojuist verschenen boekje voor de eerste keer doorneemt.²

Twee maanden later zou zijn recensie over *Over het uittrekken van een broek* verschijnen. Ook in deze – overigens zeer gereserveerde – recensie zou hij het genoemde gedicht citeren, voorzien van een commentaar dat sporen van zijn denken over liturgie en leer vertoont: 'Het aardige van die tekst is dat hij langs een omweg zegt, wat hij niet uitspreekt en in zijn laatste deel uitstelt: eerst het voorbeeld, dan de leer en vervolgens in de zin tussen haakjes, en volgens een bekend procédé, het uitzicht op een andere leer.' (*De Volkskrant*, 10-10-1970)

Wat in de recensie vaag blijft ('volgens een bekend procédé'), was in de context van de lezing al expliciet gezegd: het gedicht is een icoon van de onuitsprekelijke ervaring.

Zonder dat hij dit signaleert, staat Fens met deze opvatting dicht in de buurt van opvattingen die Krol in *Het gemillimeterde hoofd*, dus drie jaar eerder, al had geformuleerd. In deze roman staat het verschijnsel icoon, maar dan onder zijn alledaagse naam 'afbeelding', centraal. In de paragraaf waarin hij het begrip 'afbeelding' definieert, schrijft Krol: 'Wat niet duidelijk is moet getransformeerd worden. Waar het verhaal door zijn discipline zich aan het begrip

[1] Hij publiceerde juist in die tijd in *De Volkskrant* wat columns op religieus gebied, zoals hij eerder in *De Tijd* ook wel zo nu en dan had gedaan; ook in zijn rubriek in *Streven* zocht hij vaak het grensgebied tussen liturgie en literatuur. [2] De tekst in de tijdschriftversie luidt: 'Van de week las ik het volgende versje van Gerrit Krol.' Zie: Kees Fens, 'Het woord is woord geworden', p. 363. [Cursivering van mij, AZ]

van de lezer onttrekt, gaat men over op een andere discipline. Niets mag onder de oppervlakte verdwijnen. Het gaat om het verhaal, het gaat om de wereld die erdoor beschreven wordt. Het gaat erom te zien hoe de ene wereld op de andere wordt afgebeeld, hoe een wereld op zichzelf kan worden afgebeeld, hoe met het ene te zeggen het andere wordt bedoeld.¹

Ook voor Krol – en dat maakt de relatie tussen criticus en auteur tegelijkertijd interessanter en ingewikkelder – blijken deze gedachten moeiteloos met overwegingen op religieus vlak te kunnen worden verbonden, zij het dat ze verschillen van die van Fens. Zijn betoog vervolgt namelijk met: 'Ik heb met mijn zin voor symmetrie – hetgeen is: een zin voor evenwicht – een lange tijd het gewicht van bijvoorbeeld God willen opheffen door een andere god, een schaduwigod en dat is dan niet de duivel, want daarin wordt het belang van God slechts nog eens onderstreept, nee het was een gelijkwaardige tegengod. Nu, in de wiskunde is ook zo'n god, de logica, maar ik zet daar mijn niet-logica tegenin: de afbeelding.'²

Het is fascinerend om te zien hoe twee verschillende betogen in elkaar kunnen schuiven, hoewel zij elkaar principieel tegenspreken: alsof Fens het betoog van Krol hield, zij het met andere bedoelingen, en daarom in andere woorden; en tegelijkertijd: alsof Fens dwars tegen het betoog van Krol inging, maar in dezelfde woorden. Deze verwarrende verwantschap tussen Fens en Krol en het besef dat het toeval Fens een handje heeft geholpen door de verschijning van *Over het uittrekken van een broek* in 1970, maken bescheiden. Wil ik werkelijk kunnen vaststellen welke factoren in het geding zijn geweest in de ontwikkeling van het oordeel van de criticus over de auteur, dan zal ik zoveel overhoop moeten halen dat mijn eigenlijke doel erdoor uit het zicht verdwijnt. Want niet alleen Wimsatt en Beardsley zullen spelbrekers blijken te zijn, maar alle lectuur van Fens, lectuur waarvan in de kritieken nog maar een deel zichtbaar is.³ Om te voorkomen dat die berg de te baren muis aan het zicht onttrekt, zal ik mij zoveel mogelijk beperken tot die plaatsen waar Fens Krol ter sprake brengt of redelijkerwijs ter sprake had kunnen brengen.

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, pp. 14-15. [2] Ibidem, idem. [3] Ik heb wel de moeite genomen alle kritieken van Fens tussen 1962 en 1973 door te nemen om een en ander globaal te kunnen vaststellen; zo vond ik bijvoorbeeld in *De Tijd* van 9-3-1968 een bespreking van *Onbekende kathedralen in Frankrijk* van de eerder, mede door Fens, met de P.C. Hooftprijs bekroonde

De jaren van Literair Lustrum I

Voor zover ik heb kunnen nagaan had Fens nooit eerder in een dergelijk algemeen verband Krol geciteerd of ten voorbeeld gesteld. Maar in 1970 bleek Krol dus te zijn gaan behoren tot de schrijvers die hem ook buiten zijn directe literair-kritische activiteiten iets te zeggen hebben. Wat niet betekent dat hij hem ook literair-historisch gecanoniseerd had, zoals zal blijken.

De eerste kennismaking verliep wat Fens betreft onbevredigend. In *De rokken van Joy Scheepmaker* hinderde hem Krols zichtbare worsteling met de taal (*De Tijd*, 14-4-1962). Niet de worsteling op zichzelf vond hij bezwaarlijk, maar dat de lezer daar iets van merkt: 'Debuteren is niet een beginnen, maar een voltooien, een resultaat, geen proeve.' De door de inzet van de roman gewekte verwachtingen van een enigszins vreemd verhaal worden echter in het vervolg niet ingelost; Krol houdt zijn schrijfwijze niet permanent vol en bovendien is er geen relatie tussen schrijfwijze en verhaalgegeven. Zo er al sprake mocht zijn van een experiment, dan was dat wat Fens betreft niet geslaagd.

Drie maanden eerder, in zijn bespreking van *Breekwater* van Sybren Poet, had Fens de kwestie van het experiment in proza al net zo normatief aan de orde gesteld: 'Vormverandering is geen spel. Een nieuwe vorm moet voortkomen uit een nieuwe levensvisie, zoals die uit het literaire werk blijkt. Bij elke vormverandering dient men zich af te vragen, of ze haar noodzakelijkheid bewijst.' (*De Tijd*, 6-1-1962)

Met een dergelijke principe-uitspraak¹ laat Fens zich kennen als de criticus voor wie de eenheid van visie en vorm, van stijl en verhaalgegeven, centraal staat: elk experiment is toegestaan, mits in het eindresultaat integratie wordt bereikt. Deze integratiegedachte maakt de kern uit van de analytische literaire kritiek, waartoe Fens zich kort voordat hij Krols debuut besprak, publiekelijk had bekend

F. van der Meer. In deze recensie noemt Fens als hoofdverlangen van de kathedralenbouwers: in de kerk een afbeelding te geven van het 'Jeruzalem van hierboven'; zijn formulering van wat daarop volgt, is vrijwel identiek aan die in zijn lezing twee jaar later, wanneer hij over de icoonfunctie van Konstantinopel en Christus spreekt.

[1] Fens schrijft vaak alluderend (zie ook hierboven, p. 23) Dikwijls komt men in dit verband titels en slagwoorden uit het werk van Vestdijk tegen, in dit geval de essaytitel 'De noodzakelijkheid der vormen'.

bij de aanvaarding van de Prijs der literaire kritiek, begin april 1962. Hij zei toen dat de criticus in zijn opinie 'geen psycholoog [is], geen filosoof, [maar] een lezer van de tekst. En die tekst is zijn voortdurend aanwezige toetssteen. Elke bewering dient hij vanuit de tekst waar te kunnen maken [...]. Door als lezer verantwoording af te leggen, geeft de criticus per se vormkritiek [...].'¹

Er kan daarom geen misverstand bestaan omtrent het beeld dat hij kort daarop, bij de bespreking van Krols debuut, hanteerde: 'Materiaalkennis, kleuren mengen enzovoort zijn belangrijk. Maar alleen het schilderij mag het huis uitkomen. Paletten dienen op het atelier te blijven.'² Waar dat kennelijk in *De rokken van Joy Scheepmaker* niet was gebeurd, weigerde de analytische criticus het geleverde werk aan de muur te hangen. Hij beschouwde het ongetwijfeld als een van de vele debuten die hem deden twifelen aan de levensvatbaarheid van het grootste deel van de jonge literatuur, en die hem eind 1962 in het eerste nummer van *Merlyn* tot de verzuchting brachten dat literaire kritiek in Nederland 'een weinig opwindende en weinig gevarieerde bezigheid' is.³ In hetzelfde artikel schreef hij over de vele debutanten in het genre bekentenisroman: '[...] het jeugdwerk dat vroeger ongepubliceerd bleef en dat niet meer is dan een grote zelfontdekking en zelfinventarisatie, komt thans onder de ogen van de buitenstaander: de lezer.'⁴

Het ontbreekt volgens Fens in de jonge Nederlandse literatuur zowel aan serieus experiment als aan romanfiguren die een leven lang met een lezer kunnen meegaan. Onderneemt een schrijver pogingen tot het experiment, zoals Polet met *Breekwater*, dan blijft de roman een theorie van de roman. Schept iemand een bijzonder romanpersonage, dan geeft hij die een plaats in een traditionele roman als *De donkere kamer van Damokles* van W. F. Hermans.

De naam van Krol valt in dit overzicht niet; waar Fens hem precies plaatst in zijn onderscheid tussen personalistische roman (zijns inziens de erfgenaam van het vooroorlogse essay), bekentenisroman en experimentele roman, blijft dus ongewis. Wel is duidelijk dat zijn

[1] Geciteerd naar het verslag in *De Tijd*, 4-4-1962. [2] Dit beeld heeft wel indruk gemaakt op Krol, want het blijkt hem ruim twintig jaar na dato nog helder voor de geest te staan ('De schoonheid van de witregel', p. 27). [3] Kees Fens, 'Mijn ei en ik', p. 25. [4] Ibidem, p. 29. In haar aanval op het masculiene karakter van Fens' beeld van de literatuur, ziet Maaïke Meijer gemakshalve over het hoofd dat Fens in het door hem afgewezen genre van de bekentenisroman een positieve uitzondering maakt voor het werk van Ellen Warmond. (Ibidem, p. 31; Maaïke Meijer, *De Lust tot Lezen*, p. 197)

voorlopige afwijzing van Krol past in zijn oordeel over het literaire klimaat aan het begin van de jaren zestig, en misschien wel mede daardoor veroorzaakt is.¹

Tevredener was Fens een kleine drie jaar later met Krols tweede boek, de verhalenbundel *Kwartslag*. Het grootste deel van zijn recensie (*De Tijd*, 9-1-1965) gaat over één verhaal, het voor de totale bundel weinig representatieve 'Handel'. Gemeten met hetzelfde criterium als in 1962 – namelijk dat er een duidelijk verband moet zijn tussen verteltechniek en levensvisie – voldoet werk van Krol hem nu wel.

Dat toch pure analyse voor Fens ook in 1965 – middenin de *Merlyn*-jaren – niet alleenzaligmakend was, blijkt wel uit de terloopse constatering, aan het slot van de recensie, dat de verhalen wel getuigen van inventiviteit, maar dat je er als lezer maar ten dele bij betrokken raakt. De enige uitzondering op deze regel acht hij het verhaal 'Het geval Hendrix'. Waaróm dat de lezer raakt, maakt Fens niet duidelijk; verteltechnische argumenten noemt hij zeker niet. Mogelijk speelt de verwantschap tussen dit verhaal en het bekende 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro?' van Harry Mulisch een rol. Dat Fens in het midden van de jaren zestig niet, zoals later, bij voortdurende aandacht vraagt voor het feit dat literatuur bestaat bij gratie van vroegere literatuur, wil nog niet zeggen dat hij toen ten overstaan van elk nieuw boek weer een onbeschreven blad was.

Argumenten die hij in die tijd – tot verrassing van degenen die hem als een puur analyticus beschouwden – wel in het geding bracht, maar waarvan ik niet zie dat ze in dit geval zouden gelden, zijn morele. Niet lang voordien had hij die naar voren gebracht bij de bespreking van werk van respectievelijk Witold Gombrowicz en Jan Wolkers; in beide gevallen leidde dat tot principe-uitspraken over taak en beperkingen van schrijver en criticus. Zo lichtte hij de mededeling dat hij zich niet in staat achtte tot contact met de 'subtiele perversiteiten' in Gombrowicz' *De pornografie* als volgt toe: 'Ik ga met opzet enigszins uitvoerig en zeer persoonlijk op deze kwestie in. Want zij is, dunkt mij, voor de literaire kritiek belangrijk. Men mag

[1] Volgens Van Rees is het overzicht van Fens 'een rechtvaardiging achteraf waarom dit werk zelfs geen recensie is waardig gekeurd.' (C. J. van Rees, 'De brugfunctie van *Merlyn* in de Nederlandse literatuurbeschouwing', p. 49) Daarmee zou het ontbreken van Krol verklaard kunnen worden; die was immers wel door Fens besproken.

van een criticus een grote mate van objectiviteit en ook een groot inlevingsvermogen verwachten. Er zijn evenwel ogenblikken, dat de objectiviteit hem moeite kost doordat zijn inlevingsvermogen tekort schiet.' (*De Tijd*, 10-10-1964)

Dat laatste bleek duidelijk het geval, toen Fens een maand later in zijn afwijzing van Wolkers' verhaal 'De wet op het kleinbedrijf' weerzin en streven naar objectiviteit om de voorrang liet strijden in zijn kwalificatie 'een beschamende constructie'. Bij het toelichten van deze term liet hij overigens het objectieve 'constructie' buiten beschouwing om zo het volle licht op 'beschamend' te kunnen richten met de woorden: 'Geen enkele schrijver die aanspraak wil maken op die naam zou een dergelijk verhaal mogen publiceren om de eenvoudige reden dat literatuur en menselijkheid niet van elkaar los te denken zijn.' (*De Tijd*, 21-11-1964)

Ondanks deze felle, Costeriaans getinte uithaal is de aard van het oordeel van Fens na deze recensie niet direct veranderd. Het lijkt er daarom meer op dat de kwestie van de menselijkheid een kwestie a priori is, die hij pas ter sprake brengt, wanneer de grenzen van deze persoonlijke norm worden overschreden. In zijn bespreking van *De pornografie* zegt hij het zo: 'Persoonlijke gevoelens en gedachten mogen bij de waardering van een literair werk geen hoofdrol spelen. In dat geval wordt de criticus belangrijker dan het werk. De meeste kritieken zullen een compromis uiterste objectiviteit en subjectiviteit zijn. Is er evenwel tussen criticus en werk geen enkel raakpunt, dan is dat compromis een onmogelijkheid. De subjectiviteit wint het. De criticus doet dan wellicht het werk te kort.' (*De Tijd*, 10-10-1964)

Punt van overeenkomst tussen het verhaal van Wolkers en de roman van Gombrowicz is dat in beide de perversiteiten in een religieuze context staan, een voor Fens onverteerbare vorm van iconoclasme. Waar echter de meeste literaire werken binnen de grenzen van zijn persoonlijke normenstelsel blijven, hoeft het geen verbazing te wekken dat Fens in een beschouwing over literaire kritiek enige maanden later toch weer een pleidooi kan houden voor onversneden ergocentrische, analytische kritiek, met opmerkingen als: 'Volkomenheid of onvolkomenheid van de structuur bepalen de aard van de reactie van de lezer [...]' en: 'Ik zou nu de dagbladkritiek willen omschrijven als het proces van bewustmaking van de structuren, van de volkomenheid of onvolkomenheid ervan, uit welke vaststelling een waardeoordeel volgt.' (*De Tijd*, 16-3-1965)

Treffender overigens dan deze vertrouwde toelichting van wat

analytische kritiek is, is de personalistische verantwoording die Fens voor dit soort kritiek geeft. Wat maakt het namelijk een criticus mogelijk zich op structuren te concentreren? Het feit dat hij zelf een structuur is, meent Fens. Deze correspondentie-opvatting vind ik vooral treffend, omdat zij mooi past bij de icoon-opvatting die Fens vijf jaar later zou verkondigen. In 1965 stelt hij weliswaar nog niet expliciet dat de literaire structuur een icoon is van de menselijke structuur, maar toch tendeert deze uitspraak al sterk in die richting, zeker wanneer men haar verbindt met de eis van organische vernieuwing en het afwijzen van een al te grof iconoclasme in eerdere recensies.

Ik ben wat uitvoeriger ingegaan op Fens' opvattingen over de morele kant van literatuur om de indruk te vermijden dat het ontbreken van een dergelijk oordeel in zijn besprekingen van het werk van Krol zonder betekenis zou zijn. Integendeel; ik meen dat Fens van het begin af aan, niet gehinderd door botsingen met een persoonlijk normenstelsel, affiniteit heeft gevoeld met ideeën in het werk van Krol. Daarom denk ik ook dat zijn opvatting dat de lezer maar ten dele bij de verhalen in *Kwartslag* betrokken raakt, uiteindelijk is ingegeven door overwegingen van verwantschap en vertrouwdheid.

De nuanceringsen in deze overwegingen lijkt hij overigens een jaar later al weer vergeten, want in zijn bespreking van de novelle *De zoon van de levende stad* typeert hij *Kwartslag* als een 'vaak voortreffelijke verhalenbundel' (*De Tijd*, 30-4-1966). Dit vriendelijke oordeel over een eerder boek heeft vooral ten doel duidelijk te maken dat Fens *De zoon van de levende stad* lager waardeert dan *Kwartslag*: de nieuwe novelle laat weliswaar eenzelfde verdraaiing van de wereld zien als de vroegere verhalen, maar zij is daarbij te lang en bevat te veel uitgesponnen vondsten.

Deze kwestie van dosering laat Fens zwaarder wegen dan de thematiek van de novelle, die hem sympathiek zou moeten zijn. De zoeker naar het woord dat in staat is mensen werkelijk te raken, die de hoofdpersoon in deze novelle is, is verwant aan de ideale lezer zoals Fens hem in 1962 schetst in zijn hierboven geciteerde dankwoord en twee jaar later in het titelessay van *De eigenzinnigheid van de literatuur*: 'Elke hartstochtelijke lezer is een zoeker naar het absolute woord, het woord waarin alles over hem en zijn leven gezegd wordt, definitief. Voor mij is lezen – en dat beperk ik niet tot het lezen van literatuur – het vooruit willen lopen op de eeuwigheid, een

pogen waarvan ik de vergeefsheid weet zonder die te kunnen ont-kennen'.¹ [Cursivering van mij, AZ]

Wel stemt Fens in met de door Krol gekozen genre-aanduiding 'komedie', wel ook is hij meer dan in vorige recensies geneigd tot interpreteren – wat in het algemeen een teken van waardering is – maar werkelijk enthousiasme ontbreekt nog geheel.

Dat laatste wordt te meer duidelijk, als blijkt dat Fens nog niet de minste neiging heeft Krol te canoniseren. Krol ontbreekt in de 'Korte literatuurgeschiedenis over de periode 1961-1966' die Fens bijdraagt aan *Literair Lustrum* (1967); andere prozaïsten die in dezelfde periode gedebuteerd zijn – Willem Brakman, Jan Cremer, Jacques Hamelink, Jos Ruting, Michael Tophoff, Eduard Visser, J. J. Voskuil en Jan Wolkers – worden wel in dit overzicht opgenomen, en zeker niet alle omdat Fens hun werk nu zo voortreffelijk acht.² Daaruit concludeer ik dat Fens in 1966/1967 weliswaar van mening was dat Gerrit Krol een aantal goede verhalen had geschreven, maar ook dat deze verhalen niet zo goed pasten in een bepaalde tendens die het gezicht van het eerste lustrum van de jaren zestig had bepaald als dat van andere debutanten, en dat anderzijds dit werk zich onvoldoende als op zichzelf belangrijk aandiende. De criticus verkeerde nog te zeer in twijfel over de kwaliteiten van het werk van Krol om de literatuurgeschiedschrijver op het bestaan en het belang van dit werk te kunnen attenderen.

De jaren van Literair Lustrum 2

Toch is de omslag in Fens' oordeel als criticus niet ver meer, al zal dat nog niet tot merkbare literair-historische canonisering leiden. Strikt genomen vindt de omslag zelfs nog tijdens het eerste lustrum plaats, en wel wanneer Fens een tijdschriftpublicatie van Krol signaleert. Tegen zijn gewoonte in om nieuwe afleveringen van literaire tijdschriften in een doordeweekse column te recenseren, geeft hij in zijn bespreking in een zaterdagbijlage van *Ik sta op m'n hoofd* van Raoul Chapkis en *Geweerd met terugslag* van Henk van Kerkwijk veel ruimte aan zijn oordeel over Krols bijdrage aan het *Tirade*-nummer van mei/juni 1966, die getiteld was 'Lezen en schrijven'. Deze bijdrage bevatte de tekst van acht latere paragrafen uit *Het*

[1] Kees Fens, *De eigenzinnigheid van de literatuur*, p. 21. [2] Kees Fens, 'Panorama, een korte literatuurgeschiedenis over de periode 1961-1966', passim.

gemillimeterde hoofd.¹ Volgens Fens was dit Krols tot dan toe aardigste opstel: '[...] zijn wijze van denken verschilt op bijna alle punten van die van Chapkis, al is er deze, wellicht voor hun specialisme relevante overeenkomst: zij schrijven ongewoon helder over ingewikkelde zaken.' (*De Tijd*, 18-6-1966)

Fens geeft daarna een beschrijving van de inhoud van Krols opstel, waarna hij de tekst van de latere paragraaf 65 integraal citeert, die eindigt met de woorden: 'De inhoud van een boek heeft geen andere uitdrukking dan de woorden waarmee het geschreven is.' Op deze slotwoorden voortformulerend schrijft hij: 'Ik ben het daarmee wel eens; het verklaart de moeite bij het bespreken van een bijzonder goed boek, hetgeen overigens niet wil zeggen, dat de bespreking van een niet geslaagd boek een minder moeitevolle aangelegenheid is. Het lezen ervan is al een uiterst vermoeiende aangelegenheid. Wie meer van de boeken van de vorige week hier uitvoerig besproken Beckett² gelezen heeft of welk ander belangrijk werk ook, voor hem is minder werk nu alleen nog met grote zelfdiscipline toegankelijk. *Norm is nu eenmaal het beste dat je gelezen hebt.*' [Cursivering van mij, AZ]

Voor het eerst wordt er iets van geestverwantschap tussen Krol en Fens duidelijk, althans van herkenning door Fens van deze geestverwantschap waar het opvattingen over literatuur betreft; opvattingen overigens die slechts herhalen wat al eerder gezegd is, door schrijvers zowel als door critici, van Tolstoi tot Cleanth Brooks.³ Het lijkt er daarom op dat Fens Krol vooral waardeert, omdat hij een oud inzicht opnieuw verwoordt, zich schikt naar een norm als het ware.

Wanneer hij precies een jaar later *Het gemillimeterde hoofd* bespreekt, werpt deze herkenning vruchten af. Het boek lijkt 'het beste' te worden dat Fens van Krol gelezen heeft. Hij probeert in deze recensie nog wel te werk te gaan als de criticus die door analyse tot een oordeel komt, maar *Het gemillimeterde hoofd* blijkt zoveel elementen te bevatten die niet tot het terrein van de traditioneel-fictionele literatuur behoren, dat de criticus ten slotte ten aanzien van zijn eigen recensie moet bekennen: 'Ik zie dit stuk dan ook als

[1] Namelijk de paragrafen 55, 56, 65, 68, 69, 80, 81 en 82. [2] Wel in *De Tijd*, maar niet door Fens besproken. [3] Zo zei Tolstoi in een commentaarbrief op *Anna Karenina* dat hij om onder woorden te brengen wat de roman uitdrukt, niet anders zou kunnen doen dan de hele roman nog eens schrijven (geciteerd in D. W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, p. 13). De opvatting van New Critic Cleanth Brooks over het gedicht als een niet te parafraseren 'well-wrought urn' is van dezelfde orde.

niet meer dan een poging tot bespreking.' (*De Tijd*, 24-6-1967) Daarmee beantwoordt *Het gemillimeterde hoofd* impliciet aan de hoge eis die Fens enkele maanden eerder had geformuleerd: 'Een literair werk zou problemen van de kritiek moeten stellen.' (*De Tijd*, 8-4-1967)

Wat hem vooral verhindert een sterk analytische kritiek te schrijven, is de grote dosis wiskunde in het boek,¹ en het feit dat allerlei wiskundigen die in het boek genoemd worden, ook in werkelijkheid bestaan of bestaan hebben. Zo beschrijft hij tamelijk uitgebreid hoe hij aanvankelijk de door Krol ten tonele gevoerde wiskundige Schläfli niet via een encyclopedie kon traceren, waardoor hij hem als een geniale sprookjesfiguur (een traditioneel literair personage dus) ging beschouwen. Toen hij bij opnieuw zoeken erachter kwam dat er wel degelijk ooit een wiskundige met de naam Schläfli bestaan had, beseft hij dat het kaartenhuis van de fictionele samenhang op instorten stond: 'Het mooie verband viel uit elkaar, ik moest een nieuw zoeken, ik vond er wel enkele, maar geen bood mij de mogelijkheden van de eerstgevondene. Zo iets maakt voorzichtig waar zich nieuwe verbanden voordoen.' (*De Tijd*, 24-6-1967)

Aan deze recensie valt duidelijk af te zien dat de analytische kritiek met een boek als *Het gemillimeterde hoofd* in problemen moest komen, een situatie die Oversteegen in zijn 'Konklusie' op het Panorama-gedeelte van *Literair Lustrum 2* in zijn algemeenheid toeschrijft aan de tendens in het tweede lustrum van de jaren zestig de roman dood te verklaren en de fictionaliteit haar exclusieve rechten op de literatuur te ontnemen.²

Het oordeel over vroeger werk ondergaat bij Fens nu geen verandering: in deze kritiek noemt hij *Kwartsdag* 'een goede verhalenbundel' en *De zoon van de levende stad* een 'mijns inziens minder geslaagde novelle'; *De rokken van Joy Scheepmaker* vermeldt hij, maar zonder oordeel. Wel is duidelijk dat zijn oordeel over het werk van Krol in zijn algemeenheid na lezing van *Het gemillimeterde hoofd* zeer gunstig is geworden. Hij blijkt zelfs bereid van al hetgeen hij in eerste instantie niet begrepen heeft, op voorhand aan te nemen dat het zinvol is; dit krediet krijgt Krol met de woorden: 'Nu is Krol een zeer precies schrijver die ook zeer *precieze en juiste meningen*

[1] Onzeker als hij was omtrent de wiskunde vroeg Fens de voormalige wiskundeleraar J. J. A. Mooij om een oordeel; deze verzekerde hem dat de wiskunde in deze roman klopte. Zie: Ineke Bulte, 'Krullen op een gemillimeterd hoofd', p. 17. [2] J. J. Oversteegen, 'Konklusie', passim.

over literatuur heeft [...].’ [Cursivering van mij, a z]¹ Ter toelichting citeert hij een passage uit *Het gemillimeterde hoofd* waarmee een criticus wiens grote bekommernis de interne samenhang van een tekst is, wel heel tevreden moet zijn: ‘Een boek dat de lezer wordt aangeboden moet zo in elkaar gezet zijn dat elk woord bijdraagt tot de voorstelling die de lezer na afloop in zijn hoofd meedraagt. Als ergens het woord a veranderd wordt in een woord b moet daarmee gelijk de voorstelling van de lezer veranderen.’²

Fens vat dit citaat nog eens samen in de woorden: ‘één letter kan alles veranderen.’ Het lijkt erop dat een citaat als dit in sterke mate sturend heeft gewerkt; in het laatste deel van de kritiek schrijft Fens namelijk: ‘Nadenken over dit boek maakte het boek steeds beter; steeds meer samenhangen gingen zich vertonen.’

Het bolwerk van de analytische kritiek moge dan wankelen, van overgave is geen sprake. Wel valt op dat Fens zijn houvast voor een deel gaat ontlenen aan de *bedoelingen* van Krol, die hij interpreteert als ‘zelfexploratie terwille van een zelfportret’. De belangrijke plaats van de wiskunde in de roman is daarmee verklaard: Krol is immers zelf wiskundige: ‘Krol beeldt zich uit in taal en hij geeft afbeeldingen van zichzelf en zijn wereld in wiskundige en zelfbedachte figuren.’ Overigens relativeert Fens de eerder door hem als ‘juist’ gekwalificeerde opvattingen van Krol over literatuur wel, wanneer hij vaststelt dat het te ver gaat te veronderstellen dat wijziging of verplaatsing van één enkel woord werkelijk het zelfportret zou veranderen. Als kleinste bouwstenen in dit verband lijkt hij eerder elk van de *paragrafen* te beschouwen dan elk van de *woorden* waaruit die paragrafen zijn samengesteld.

Samenvattend kun je vaststellen dat Fens *Het gemillimeterde hoofd* in hoge mate bewondert, zonder dat hij de illusie heeft het hele boek te hebben begrepen. Het boek blijkt hem zelfs onzeker te maken over de criteria die hij gewoonlijk aanlegt bij het bespreken en beoordelen van boeken. Maar omdat hij kan instemmen met de literatuuropvatting van de essayerende romanschrijver, laat hij zich ertoe verleiden *Het gemillimeterde hoofd* te beschouwen als een *realisering* van die opvattingen.

Wanneer hij een half jaar later *Een morgen in maart* bespreekt, blijkt Fens zich nog ten volle bewust van zijn positieve oordeel over *Het*

[1] De gecursiveerde tekst lijkt een bevestiging van wat hierboven, p. 31, n. 2, gezegd is. [2] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 96.

gemillimeterde hoofd, dat hij nu in een vereenvoudigde weergave typeert als een 'bijzondere roman' en een 'bijzonder sympathiek portret' van de schrijver. Aan deze prozaschrijver is Krol als dichter volgens hem verwant; beide kwalificeert hij als een 'vernuftig redeneerder', een 'denker zonder zwaarte, maar met een bewonderenswaardige helderheid' en een 'wandeland kijker'. (*De Tijd*, 2-12-1967)

Vond Fens vijf jaar eerder Krols prozadebuut nog een voorbarige publikatie, het poëziedebuut acht hij bijzonder afgewogen: hij veronderstelt dat Krol er lang aan gewerkt heeft, zowel aan de bundel als aan de gedichten afzonderlijk: 'ze maken in elk geval een moeiteloze indruk, zijn eenvoudig en helder. Helderheid vermoedelijk pas na veel strepen bereikt.' De termen waarin dit oordeel is geformuleerd, lijken mede door *Het gemillimeterde hoofd* te zijn aangedragen.

Uit een andere recensie, op dezelfde dag en op dezelfde pagina van *De Tijd* gepubliceerd, valt op te maken dat niet alleen de toon, maar ook de thematiek van Krols gedichten Fens' sympathie heeft. Zijn niet onwelwillende beoordeling van gedichten van Reinout Vreyling relateert Fens met de woorden: '[...] enfin, dan lijkt mij Vreyling wel een dichter met iets eigens, al blijft zijn wereld er voor mij een op verre afstand en wandel ik liever met Gerrit Krol door de wereld.'

Was er voorheen nog sprake van distantie tussen Fens en Krol, het wordt nu wel duidelijk dat *Het gemillimeterde hoofd* de criticus langer heeft meegesleept dan voor de duur van plichtmatige lectuur: in deze roman heeft hij, ondanks allerlei concrete problemen, een auteur aangetroffen die hem als van nature sympathiek is. De gedichten bevestigen dit. In volgende recensies verwijst Fens dan ook niet meer naar het werk van vóór *Het gemillimeterde hoofd*; dat is kennelijk verbleekt. Norm is nu *Het gemillimeterde hoofd*.

Dat blijkt duidelijk uit zijn bespreking van Krols volgende roman, *De ziekte van Middleton* (*De Volkskrant*, 10-1-1970). De nieuwe roman bevalt hem minder dan de vorige, vooral vanwege het ontbreken van eenheid: '[...] dat gebrek aan samenhang, gevolg van gebrek aan een centrale visie heeft als gevolg, dat de vele dingen op zichzelf blijven staan, voorvalletjes, al of niet amusant, redeneringen, al of niet spits, blijven.'

Dit oordeel weegt zwaar in een recensie die begint met de lof te zingen van *Het gemillimeterde hoofd*, dat Fens nu als een 'mooi sluitend geheel' typeert. Dat dit oordeel niet uit de lucht of uit een verfraaiend geheugen gegrepen is, wordt elders duidelijk. In zijn

rubriek in het tijdschrift *Streven*¹ schrijft Fens dat hij *Het gemillimeterde hoofd* voor deze gelegenheid heeft herlezen en dat hem toen vooral de volgende passage trof: 'Het boek wordt gelezen maar dat is in een paar dagen gebeurd. De resterende tijd staat het in de boekenkast, een goed verhaal kan dat verdragen. Op het moment dat het boek uitgelezen is, gesloten, begint het verhaal zich te openen. De lezer gaat naar bed, zit de volgende dag in de tram, kijkt door de beslagen ruitjes naar buiten en in zijn hoofd ontplooit zich het verhaal meer en meer. Hij ziet het verhaal zoals hij het, al lezende, niet kon zien: als een geheel. Hij ziet ook de breuken, dan valt het stuk. Een goed verhaal heeft geen breuken.'²

Herlezing van deze passage brengt Fens tot de overtuiging dat literaire kritiek eigenlijk altijd voorbarig is, en dat elke criticus na een week een heel nieuwe kritiek zou willen schrijven en na een maand nog eens, enzovoort. Vooruitlopend op een mogelijke wijziging in zijn oordeel spreekt hij daarom in de bespreking van *De ziekte van Middleton* het besef uit dat andere lezers anders zouden kunnen oordelen dan hij, omdat zij zien dat de hoofdpersoon zijn ordenende verstand niet in harmonie kan brengen met het steeds door zaken van buiten tot wanorde gebrachte gevoel. Een oordeel dus dat zin geeft aan de aanwezigheid van breuken in de roman. Maar Fens roept dit een halt toe met de woorden: '[...] ik geloof nog altijd, dat het onvermogen tot systematisering in een literair werk op bepaalde wijze gesystematiseerd moet worden, wil dat onvermogen scherp blijken.'

Vooraf de woorden 'nog altijd' geven aan dat vernieuwing voor hem niet betekent dat allerlei traditionele opvattingen overboord gegooid kunnen worden. Naar de geest wijkt deze opvatting namelijk niet af van die van Hermans over de klassieke roman als een roman waarin het feit dat een mus van het dak valt alleen dan zonder gevolgen mag blijven, 'wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dát het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen.'³ De woorden 'nog altijd' suggereren overigens ook dat Fens' opvattingen in 1970 niet afwijken van die in bijvoorbeeld 1962; zoveel heeft de lectuur van *Het gemillimeterde hoofd* en verdergaande experimenten nu ook weer niet aan zijn opvattingen veranderd.

[1] Kees Fens, 'Terzijde'. In: *Streven*, februari 1970. [2] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 132. Deze passage kende Fens al sinds de voorpublicatie in *Tirade*. Citaat in *Streven*, februari 1970, p. 487. [3] Willem Frederik Hermans, *Het sadistische universum*, p. 108.

Heeft hij dus bezwaren tegen de samenhang in *De ziekte van Middleton*, die weerhouden hem er niet van met allerlei details in te stemmen; zo citeert hij 'een brokje feilloos opgeroepen jeugdsentiment' dat hem door de wijze van waarnemen en noteren van die waarneming aan het proza van Nescio doet denken, en zegt hij dat hij om de details van het boek plezier heeft gehad, ook al omdat lezing van *De ziekte van Middleton* hem weer tot een scherp en kritisch observator van zijn eigen taalgebruik heeft gemaakt.

Kort na deze genuanceerde, maar op de hoofdpunten afwijzende bespreking ontmoeten criticus en schrijver elkaar voor het eerst, in de voor beiden onwennige rollen van respectievelijk interviewer en full-time schrijver. Hoewel het verslag van hun ontmoeting (*De Volkskrant*, 28-3-1970) vooral over de economische positie van de schrijver gaat, hebben zij ongetwijfeld ook over andere onderwerpen gepraat. Al was het maar omdat Fens nooit in de huid van de interviewer kruipt (het is zijn eerste interview na een jaar medewerking aan *De Volkskrant*),¹ en zich dus wel zal hebben verraden als de lezer die geïnteresseerd is in die informatie over het leven die alleen op de wijze van de literatuur gegeven kan worden. En al was het maar omdat Krol in het eerste halfjaar na zijn verblijf van vier jaar in Caracas het full-time schrijven als een experiment beschouwt; te voorzien valt dan al dat dit experiment niet lang zal duren, gezien zijn woorden: 'Het plezier dat je aan lezen en schrijven beleeft, is het soort plezier dat je aan vriendschap beleeft. Daar kun je geen geld voor vragen. Een goed boek is een vriend.'

Het interview maakt deel uit van een paginagrote 'documentaire'² die Fens samen met Lidy van Marissing had gemaakt over de zakelijke kant van de schrijversacties in die tijd, en draagt de titel 'Het gemillimeterde schrijversloon'. Ondermeer wordt erin nagegaan wat één bepaald boek kostte en hoe de schrijver ervan zijn inkomsten beoordeelde. Dit boek was dus het kort tevoren door Fens herlezen *Het gemillimeterde hoofd*.

Fens en Van Marissing lijken met name geïntrigeerd door de discrepantie tussen het door velen erkende literaire belang van deze roman en de verkoopcijfers: drie jaar na verschijnen, twee jaar na bekroning met de prozaprijs van de gemeente Amsterdam en één

[1] Anders dan in de biografieën in *Jan Campertprijzen 1984* (p. 109) en in het KLL vermeld staat, is Fens pas op 1-3-1969 in *De Volkskrant* gaan schrijven, als opvolger van Hans Berghuis; op 15-2-1969 wordt hij in de krant welkom geheten. [2] Zo wordt die ter plaatse genoemd.

jaar na bekroning van de Italiaanse vertaling stond *Het gemillimeterde hoofd* bij de uitgever nog steeds als een verliespost te boek.

Enige tijd eerder was in Engeland een soortgelijk onderzoek gedaan, waarvan Fens in *Tussentijds* verslag doet. Dit Engelse onderzoek betrof de verkoop van wat in 1967 het belangrijkste debuut van het jaar heette te zijn.¹ Valt hieruit impliciet te concluderen dat Fens *Het gemillimeterde hoofd* het belangrijkste boek van 1967 vond? We kunnen het – onder andere op grond van zijn uitlatingen naar aanleiding van het herlezen – slechts vermoeden. Wat wel opvalt is dat Fens zich in zijn essay over het Engelse onderzoek in welhaast Kroliaanse bewoordingen uit: ‘De actieradius van de schrijver wordt geringer. Daarover klagen is echter alleen mogelijk, wanneer men er, als in alle vorige eeuwen, van blijft uitgaan, dat *één verwoordt voor velen*: de enkeling spreekt uit en is geweten en brengt de verandering voor velen op gang.’²

Stelde ik hierboven dat Fens in die jaren weinig ophad met experimenten op het terrein van de liturgie, het verband tussen dergelijke experimenten en soortgelijke in literatuur en wetenschap legt hij nog eens expliciet in het beginessay van *Tussentijds*.³ Het habijt waarin Fens zich voor zijn eerdergenoemde lezing over liturgie hulde, verschilt daarom niet principieel van de vertrouwde recensentenkledij waarin hij zich eind 1970 weer vertoont, als hij instemmend schrijft over ‘(Over de kracht van weemoed)’ in *Over het uittrekken van een broek*. Het merendeel van de gedichten in deze bundel wijst hij echter af omdat zij te ironisch zijn, omdat zij het in prozavorm beter zullen doen in Krols romans,⁴ of omdat Krol er meer voyeur in is dan kijker. De recensie eindigt met het relativiserende: ‘Krol heeft beter werk geschreven dan deze bundel. Neem bijvoorbeeld de poëzie van zijn debuut *Een morgen in maart*.’ (*De Volkskrant*, 10-10-1970)

[1] Zie: Kees Fens, *Tussentijds*, pp. 15-21, met name p. 16. Fens was al terloops op dit onderzoek ingegaan in ‘Terzijde. Schrijven in kleinere kringen’. (In: *Streven*, november 1970), p. 152. [2] Kees Fens, *Tussentijds*, p. 20. In *Streven* – zie n. 1 – ontbrak deze formulering nog; daarin verwees Fens naar Hillenius. [3] Kees Fens, *Tussentijds*, p. 9. Oorspronkelijk in ‘Terzijde. Literatuur zondert af’. (In: *Streven*, januari 1971), p. 393. [4] Dat de tekst van sommige gedichten – maar dan in de typografie van een prozatekst – eveneens in *De ziekte van Middleton* voorkomt, meldt Fens niet; wat niet wegneemt dat hij het wel opgemerkt kan hebben, en dat Krol hem zelfs daarvoor op deze formulering van zijn kritiek kan hebben gebracht.

Maar dit is een oordeel dat niet verder doorklinkt dan op de dagbladpagina's; in het door Fens geleverde overzicht van de poëzie tussen 1966 en 1971 in *Litterair Lustrum 2* is geen spoor van Krol te bekennen.¹ Kon het ontbreken van Krol in *Litterair Lustrum 1* achteraf nog verklaard worden uit de twijfels die Fens als criticus over de kwaliteiten van diens werk had, het ontbreken van de dichter en de summiere aandacht voor de prozaschrijver in *Litterair Lustrum 2* zijn niet in overeenstemming met de waardering van Fens voor met name de publikaties uit 1967.

Zo besteedt Paul de Wispelaere in zijn overzicht van het proza wel beknopt aandacht aan Krol,² maar merkwaardigerwijs lijkt Fens er als redacteur van *Litterair Lustrum 2* niet naar te hebben gestreefd dat er een profiel van Krol in werd opgenomen, een profiel waarvoor Fens de aangewezen auteur moet zijn geweest.³

Die indruk wordt bevestigd door de keuze die Fens juist uit *Het gemillimeterde hoofd* maakt voor een door hem samengestelde bloemlezing uit proza en poëzie vanaf 1950 en uit de daarbij gegeven verantwoording. Het deel waarin werk van een achttal essayisten is samengebracht, opent met vier paragrafen uit deze roman, en draagt de aan dit boek ontleende titel 'De schrijver herkent men niet op straat'. Drie van de vier paragrafen geven beschouwingen over het schrijven, de schrijver en de lezer (waaronder de door Fens inmiddels al twee maal geciteerde paragraaf waarin de verandering van 'a' in 'b' als een totale verandering wordt beschreven), de vierde gaat over het denken van een computer. Van het feit dat hij delen uit de roman *Het gemillimeterde hoofd* bij een keuze uit het werk van essayisten opneemt, geeft Fens in een beknopte inleiding de volgende verantwoording: 'Gerrit Krol meende ik op grond van zijn beste werk, *Het gemillimeterde hoofd*, werk waarin de verbeeldingrijk gebruikte eruditie de fantasie vervangt, te moeten plaatsen in de laatste afdeling van de bundel, waar hij terecht is gekomen te midden van essayisten, niet zo verwonderlijk overigens nu de genres hun vroegere scherpe begrenzingen beginnen kwijt te raken. Het verschil tussen Krol en bij voorbeeld Kousbroek en Hillenius is minder dan de traditionele indelingen zouden willen.'⁴

[1] Kees Fens, 'De poëzie'. [2] Paul de Wispelaere, 'Het proza', p. 36. [3] In de inleiding van *Litterair Lustrum 2* (p. 9) worden de namen genoemd van enkele auteurs wier profiel wel gepland maar niet gerealiseerd was; Krols naam staat hier niet bij. [4] Kees Fens (samenst.), *Voor wie dit leest. Proza en poëzie van 1950 tot heden*, p. 63.

Die vervaging van de genre-grenzen is een van de factoren waardoor Fens zich als criticus geprikkeld voelt tot het heroverwegen van zijn bezigheden. Zo schrijft hij in zijn bespreking van *Neerbraak* van F. ten Harmsen van der Beek: 'Enfin, wat zich niet in laat delen is wellicht juist daarom goed.' (*De Volkskrant*, 21-2-1970) En wanneer hij in het voorjaar van 1972 een lezing houdt over de toekomst van de Nederlandse literatuur, is hij er – net als in het bovengeciteerde – van overtuigd dat de genres steeds meer in elkaar zullen opgaan.¹ Maar dan heeft hij weer geen behoefte Krols werk als voorbeeld van deze ontwikkeling te noemen.

Criticus en literatuurgeschiedschrijver zijn het uiteraard wel in grote lijnen met elkaar eens, maar door welke auteurs die grote lijnen worden getrokken, daarover is de literatuurgeschiedschrijver vaak summier.

Een boek op verzoek

Vooraf tegen de achtergrond van het interview is het ontbreken van Krol in de literatuurgeschiedschrijving van Fens merkwaardig, en ook tegen de achtergrond van een opvallend gevolg van dit interview: tijdens het gesprek had Fens namelijk Krol de prikkel gegeven tot het schrijven van een nieuw boek. Volgens Krol vroeg Fens hem toen of het mogelijk zou zijn 'een roman te schrijven die *uitsluitend* uit formules zou bestaan.'² Dit verzoek resulteerde niet in een nieuwe roman, omdat naar het idee van Krol zijn romans al aan de gestelde eis voldeden: een roman in formules was immers niets dan het tegengestelde van een roman die je schrijft omdat je zoveel beleefd hebt.³ In plaats van de door Fens gevraagde roman schreef Krol toen het essay *APPI. Automatic Poetry by Pointed Information. Poëzie met een computer*.

Uiteraard heeft Fens dit gerecenseerd (*De Volkskrant*, 22-1-1972). Ook deze recensie herhaalt zijn bewondering voor *Het gemilimeterde hoofd* en voor stukken uit *De ziekte van Middleton*; 'spannend en verademend' noemt hij de lectuur van dit werk. Terloops meldt hij nog het bestaan van het niet door hem gerecenseerde *De laatste winter*, een roman waarvan hij zegt dat deze minder dan de twee andere een verzameling van allerlei literaire genres genoemd

[1] Kees Fens, 'Verboden in te halen. Wegversmalling (toekomstperspectieven van de Nederlandse letterkunde)'. [2] *APPI*, p. 7. [3] *Ibidem*, idem.

kan worden. Hij lijkt hiermee impliciet te verantwoorden waarom hij dit boek niet besproken heeft.¹

Het grootste deel van de recensie bestaat uit een beschrijving van de hoofdstukken van APPI. Zowel aan het begin als halverwege en aan het eind prijst Fens de stijl: Krol schrijft geen woord te veel. De bewoordingen van de tweede en derde lofprijzing zitten heel dicht bij die welke Krol in *Het gemillimeterde hoofd* had gebruikt: 'Krol zegt over poëzie niet meer dan hij in staat is exact te formuleren. Het essayistische deel laat zich niet samenvatten en dat bewijst hoe zuinig het geschreven is. Je zou het wel kunnen tekenen, en dat bewijst hoe goed alles geformuleerd is.'

Omdat ik mij van deze tekening niet werkelijk een voorstelling kan maken, reken ik deze bewering liever tot de licht retorische lof die de toon van de hele recensie bepaalt. Waar romanschrijver en dichter ten dele geslaagd waren, daar slaagt de essayist volkomen: hij valt voor Fens in de categorie topauteurs, iets wat tezelfdertijd duidelijk wordt uit de positie die Krol juist als essayist door hem krijgt toegewezen in de bloemlezing *Voor wie dit leest*.

Het is inmiddels niet meer verwonderlijk dat Fens zich door het lezen van APPI opnieuw de bijzondere kwaliteiten van *Het gemillimeterde hoofd* herinnert, een roman waarvan de eenheid hem nu geen enkel probleem meer oplevert, gezien zijn opmerking: 'APPI sluit dicht aan bij *Het gemillimeterde hoofd*. [...] APPI gaat over lezen en schrijven. Theorie en praktijk zijn er in gesplitst; in *Het gemillimeterde hoofd* zijn ze in elkaar opgegaan. Maar dat is ook een roman en geen les.'

De roman is, voorbij de oude begrenzingsen van de genres, een kennelijk ideale eenheid geworden; het essay voldoet aan de minder strenge eisen die Fens aan dit genre stelt, maar daaraan dan ook in optima forma: 'APPI is een superieur speelboek met vormen van essayistiek waarvan ik hoop dat ze meer beoefend gaan worden: alles zeggen, maar geen woord te veel.'² Zo luiden Fens' slotwoorden.

[1] De precieze reden waarom Fens deze roman niet besproken heeft, viel niet te achterhalen. Toen ik hem ernaar vroeg, reageerde hij zelfs verbaasd, omdat hij meende dat hij het boek wel besproken had. Mogelijk is het feit dat *De laatste winter* zo kort na *Over het uittrekken van een broek* verscheen, hieraan mede debet. De enige critici namelijk die beide boeken bespraken (Poll, Sontrop en Warren), deden dat telkens in één recensie. [2] In een bewonderende beschouwing over de essayist George Steiner voert Fens,

Wie de criticus streng ondervraagt over genoemde 'vormen van essayistiek', zal niet tevreden zijn met een antwoord dat alleen wijst op de doeltreffende stijl. Leest hij de recensie opnieuw, dan zal hij ook twee andere uitspraken als antwoord accepteren. Zo wijst Fens erop dat het theoretische deel van APPI wat katechismusachtig lijkt, zonder dat de antwoorden een beroep doen of geloof of mysterie. En in een samenvattende bewering komt hij op de term 'formules', zonder overigens te verwijzen naar zijn eigen verzoek aan Krol om een roman die alleen uit formules zou bestaan. Vooral in deze passage lijkt Fens de dagbladrecensie mede te gebruiken om in geheimtaal aan Krol te laten merken dat hij begrepen is: 'Krols kracht als dichter kan zijn, formules tot een gedicht of verhaal te maken; zijn bijzonderheid als essayist is, ingewikkelde verschijnselen tot glasheldere formules te kunnen terugbrengen. Hij is een transformator van taal.'

Het is in twee opzichten een antwoord aan Krol. Krols verweer dat hij al romans in formules had geschreven, wordt bevestigd, en Fens parafraseert Krols eerder geciteerde woorden uit *Het gemillimeterde hoofd*: 'Wat niet duidelijk is moet getransformeerd worden.'¹ Zeker hier lijkt hij zich dus aan Krol geconformeerd te hebben.

Dat is ook even later het geval in zijn rubriek in *Streven* van mei 1972.² Opnieuw blijkt hij *Het gemillimeterde hoofd* te hebben herlezen, en opnieuw stemt hij volmondig in met een passage daaruit; dit keer de volgende: 'Men denkt dat de schrijver veel leest. Niemand leest minder dan de schrijver; tenminste ik. Ik lees acht à tien boeken per jaar en dan nog bij voorkeur boeken die ik al eens gelezen heb. *Werther Nieland* bijvoorbeeld heb ik talloze malen doorgenomen en *De zachtmoedige* daar lees ik bijna dagelijks in.'³

Na weer eens breed de kwaliteiten van *Het gemillimeterde hoofd* te hebben uitgemeten, stemt Fens in met: 'Wat ogenschijnlijk heel eenvoudig is, onthoud je niet. Daarom laat Krols proza zich waar-schijnlijk zo goed herlezen.'⁴ Hij stelt het daarbij op één lijn met *Werther Nieland* en met Nescio's *Titaantjes*. Bovendien bepleit hij opnieuw het invoeren van een soort herkeuringsrubriek in dagbla-

zonder dat er een directe aanleiding toe is, APPI op als een voorbeeld van bewonderenswaardig heldere recente Nederlandse essayistiek. (Kees Fens, 'Terzijde. In het kasteel van Blauwbaard', p. 390)

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 79. [2] K. Fens, 'Terzijde. Varia'. [3] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 79. [4] K. Fens, 'Terzijde. Varia', p. 802.

den, waarin een criticus zijn eerdere ongelijk kan bekennen. Ook zal dan blijken welke boeken zo goed zijn dat zij de criticus ertoe brengen naar nieuwe normen te zoeken.

Mogelijk was de aanleiding om *Het gemillimeterde hoofd* te herlezen de opdracht die Fens gekregen had om voor het Ministerie van C. R. M. een brochure te schrijven over de Nederlandse literatuur van de voorgaande twee decennia. Deze brochure verschijnt in 1973 in zowel een Engelse als een Duitse versie.¹ In zo'n twintig tekstpagina's geeft Fens een overzicht van de belangrijkste tendensen en schrijvers in deze periode. Daarvan zijn de laatste drie pagina's ingeruimd voor het meest recente proza. Van vier auteurs bespreekt hij daarin kort het werk: Sybren Polet, J. F. Vogelaar, Gerrit Krol en Jacques Hamelink.

Dat hij de laatste aanprijst, ligt voor de hand: Hamelink heeft van het begin af aan van alle redacteurs van *Merlyn* belangstelling en waardering ondervonden. Aan de beschrijving van diens fantastisch-romantisch oeuvre, dat teruggaat naar een oerwereld, laat Fens de andere drie voorafgaan. Zij vertegenwoordigen, elk op eigen wijze, het proza dat zich van de traditionele roman heeft afgewend. Polet behandelt hij zakelijk; Vogelaars *Kaleidiafragmenten*, een extreem geval van experimenteel proza, brengt hem tot de altijd van lichte wanhoop blijk gevende vraag of hierin niet een eindpunt is bereikt van wat nog in proza mogelijk is. Krol echter wordt met enig fanfaregeschal aan het buitenland getoond: *Het gemillimeterde hoofd* behoort tot de kleine categorie boeken die ook nog in een volgende eeuw gelezen zullen worden,² het is een speels en humoris-

[1] De Roder wees mij erop dat ik bij eerdere publikatie van de paragraaf over Fens ten oprechte deze brochures niet genoemd had. Hij wees er ook op dat er in 1975 een Spaanse en een Franse versie van deze brochure zijn verschenen (Jan de Roder, 'Kees Fens: liturg en gezant van de literatuur', p. 544). Ik heb de Duitse versie onder ogen gehad. [2] Over andere titels dan *Het gemillimeterde hoofd* heeft Fens het niet. Citaat uit de Engelse versie: 'It has been said that Hermans' *De God Denkbaar Denkbaar de God* is one of the few Dutch books that will still be read in the twenty-first century. An essayist recently added to this select list *Het gemillimeterde hoofd* [...]' (geciteerd in: Jan de Roder, 'Kees Fens: liturg en gezant van de literatuur', p. 544). Ik stel vast dat Fens hier verwijst naar mijn artikel over *De God Denkbaar Denkbaar de God* (Ad Zuiderent, 'De berg, de olifant en de muis', p. 297). In hoeverre mijn waardering voor Krol toen door Fens gevormd was (zodat het koor van waarderen onophoudelijk gaat rondzingen), weet ik niet meer.

tisch boek, een *wonderlijke eenheid*, een verhandeling in honderd stellingen die tevens een dissertatie is over Krols leven, een meesterproef.¹

Daarmee is de literatuurgeschiedschrijver dus overstag. Maar veel effect heeft deze zichtbare canonisering niet, want het overzicht verschijnt niet in het Nederlands.²

Keuring en herkeuring van De chauffeur verveelt zich

Toename van waardering is een kwestie van toenadering; zoiets laat de beschrijving van de beknopte geschiedenis van het oordeel van Fens over Krol tot aan het verschijnen van *De chauffeur verveelt zich* wel als conclusie toe. Je kunt je zelfs afvragen of het feit dat Fens de eerste is die over *De chauffeur verveelt zich* schrijft, een waardeoordeel inhoudt. Het zou makkelijker zijn wanneer je zo'n veronderstelling zonder verder nadenken kon bevestigen, maar een dergelijk gemak staat ons helaas niet ten dienste. Fens heeft namelijk voordien nooit als eerste over een boek van Krol geschreven; zijn kritiek op APPI was zelfs een van de laatste die er over dit boek werden gepubliceerd, ruim twee en een halve maand na de eerste recensie. Desondanks was het de meest kritiekloos lovende.

Maar er is nog iets anders. Fens is niet alleen de eerste die *De chauffeur verveelt zich* bespreekt, hij bespreekt het boek bovendien twee maal: eerst in *De Volkskrant* (21-4-1973), later in het Belgische dagblad *De Standaard* (25-5-1973). Naast enkele punten van overeenkomst tussen deze twee recensies valt de tweede in allerlei opzichten een herkeuring te noemen, een herkeuring zelfs die ook signalen bevat van heroverweging van kritische normen. Met andere woorden: Fens vond het boek belangwekkend genoeg om zijn oordeel erover na een maand opnieuw te formuleren en, ondanks de beperkte omvang van de recensie (800 in plaats van 1500 woorden), aan te scherpen.

De recensie in *De Volkskrant* begint zoals die van APPI eindigde: in superlatieven: 'Gerrit Krol is de beweeglijkste Nederlandse auteur. En dat op verschillende wijzen.' Fens wijst dan op *Het gemilli-*

[1] Kees Fens, *Zwanzig Jahre niederländische Literatur*, p. 27. [2] Van drie van de vier jonge prozaschrijvers is een getekend portret in deze brochure opgenomen – alleen van Krol niet. Daar heeft Fens uiteraard niet de hand in gehad; het zegt wel iets over de verhouding tussen de reputaties.

meterde hoofd en *De ziekte van Middleton*, zonder over deze boeken afzonderlijk een oordeel uit te spreken, en ziet zowel inhoudelijk als formeel overeenkomsten met *De chauffeur verveelt zich*: in alle drie wordt vanuit Groningen door de tijd en de wereld gereisd; in alle drie ook wordt het verhaal onderbroken, meer dan in het werk van enig ander (Nederlands?) auteur. Deze onderbrekingen vormen Krols verhaal, zegt Fens. Maar die formulering is eerder retorisch dan scherp, want hij spreekt in dit verband ook wel over een 'sluitend mozaïek', en dat is een beeld waarbij ik weliswaar aan breuken in een voorstelling denk, maar niet aan breuken die een voorstelling zijn.

Later noemt Fens het proza in deze roman 'een voortgaande strijd tegen de vormen'. Daarmee doelt hij op vastliggende genrevormen, een kwestie dus waarover hij al herhaalde malen heeft gezegd dat die kenmerkend zou kunnen zijn voor het proza in deze jaren. Krol beantwoordt vooral in hoge mate aan het beeld dat Fens van het nieuwe proza heeft, omdat zijn individualiteit en persoonlijkheid de inzet blijven van zijn schrijven. 'Het verweer tegen de vormen kan alleen in individuele vorm gebeuren,' herhaalt Fens. Het lijkt mij dat de strengheid van dit 'alleen' vooral zijn standpunt ten aanzien van andere vernieuwers moet ondersteunen: *De chauffeur verveelt zich* stelt hij hiermee aan anderen ten voorbeeld. Aan wie? De *Volkskrant*-recensie laat dat in het midden, de *Standaard*-recensie niet; die eindigt met: 'Op zijn eentje is [Krol] bezig het romanproza te vernieuwen, door nieuwe vormen konventionele vormen in diskrediet te brengen. Hij weet precies wat hij doet. Aan het toeval wordt niets overgelaten, aan het woord ook niet. Zelfs de meest alledaagse dingen krijgen door de knapheid van zijn formuleren glans, zoals technische zaken vaak poëzie worden. Ik geloof, dat de Raes van *Het Smarân* niet zonder resultaat deze Krol zou kunnen lezen.'

Een dergelijke vergelijking maakt Fens zelden, en waarom hij hem juist in Vlaanderen maakt, hoop ik verderop uit te leggen. In *De Volkskrant* was deze expliciete vergelijking niet zo nodig, omdat Fens juist een week tevoren negatief geschreven had over *Het Smarân* van Hugo Raes. Een negatief oordeel dat temeer opvalt, omdat er oppervlakkig gezien verschillende punten van overeenkomst zijn tussen *Het Smarân* en *De chauffeur verveelt zich*: beide zijn geordend in kleine tekstblokken en beide vertonen sterke verwantschapstreken met vorig werk van dezelfde auteurs. Valt zijn oordeel over dit laatste bij Krol positief uit, bij Raes tekent hij aan: 'Je krijgt de indruk dat Raes is gaan denken over wat uit vroeger werk van hem als wereldbeeld te voorschijn is gekomen en van daaruit weer een

boek geschreven heeft. Hij is zodoende zijn eigen pachter geworden.' (*De Volkskrant*, 14-4-1973)

Op nog een andere plaats in de *Volkskrant*-recensie wordt impliciet gerefereerd aan het werk van andere prozaïsten. Met nadruk stelt Fens vast dat *De chauffeur verveelt zich* in de allereerste plaats over schrijven gaat, 'zoals dat met veel literatuur het geval is en vaak niet de kleinste.' Om dubbel misverstand te voorkomen voegt hij hieraan toe: 'De plaats van handeling is niet de schrijftafel. Er wordt in een hele maatschappelijke context geschreven (men vatte dit niet te politiek op!).'

Het lijken mededelingen van betrekkelijk algemene orde. Maar de waarschuwing dat de maatschappelijke context niet al te politiek opgevat dient te worden, krijgt een specifiek belang in een periode waarin Lidy van Marissing zich in *De Volkskrant* sterk maakt voor politieke kunstopvattingen in de traditie van Bertolt Brecht, al kon Fens op het moment dat hij zijn recensie schreef, uiteraard nog niet weten dat Van Marissing nog eens pasticherend afstand zou nemen tot het onpolitieke karakter van met name *De chauffeur verveelt zich*.¹

Ook in deze bespreking stelt Fens de vraag naar de eenheid in het werk aan de orde. Die vraag wordt al voorbereid door de interpretatie dat de onderbrekingen juist het verhaal vormen en door de stelling dat er sprake is van een voortgaande strijd tegen de vormen. Fens ziet een parallel tussen deze onderbrekingen en de twee verhalen die in *De chauffeur verveelt zich* verteld worden: een schematisch carrière-verhaal en een gedetailleerd verhaal van binnengedachten. Het boek lijkt elke keer opnieuw te beginnen (deze woorden zijn een duidelijke echo van Krols, in deze roman geformuleerde, eis dat een boek op elke bladzij opnieuw moet beginnen, wil het interessant zijn),² maar desondanks is er sprake van ontwikkeling en eenheid, vindt Fens. Anders dan in zijn bespreking van *Het gemillimeterde hoofd* hoeft Fens deze kritiek niet meer als een poging tot bespreking te zien. Nú meldt hij alleen maar: 'Hoe meer je in het nieuwe boek leest, hoe duidelijker de samenhang tussen de delen en deeltjes wordt.' Moest hij zich voor een soortgelijk oordeel over *De ziekte*

[1] Lidy van Marissing, *De omgekeerde wereld*, pp. 20-21. Dit fragment is ook opgenomen in de bloemlezing van Sybren Polet, *Ander proza*, p. 338.

[2] Hier lijkt Fens zich te conformeren aan een opvatting van Krol die ik niet in verband kan brengen met oudere opvattingen. Zie *De chauffeur verveelt zich*, p. 116.

van Middleton nog in denkbeeldige andere lezers verplaatsen, nu komt het oordeel van hem zelf.

Wat wel herinnert aan zijn bespreking van *Het gemillimeterde hoofd*, is wat Fens zegt over de relatie tussen dit boek, *De ziekte van Middleton* en *De chauffeur verveelt zich*. Er zijn overeenkomsten in situaties en perioden van handeling tussen deze drie boeken; desondanks hoeft je niet van herhaling te spreken, 'maar een auteur als Krol zou in staat zijn een vierde geheel nieuw [...] boek met hetzelfde materiaal te schrijven.' Hier dus geen negatieve opmerkingen over het 'eigen pachter' zijn als een week eerder bij Raes, maar eerder een parafrase van Krols uitspraak dat één letter alles kan veranderen.

Na de eerdere recensies zal het duidelijk zijn dat ook nu de stijl weer geprezen wordt. Noemde Fens Krol in zijn bespreking van APPI al meer dichter dan prozaïst, deze gedachte herhaalt hij nu door vast te stellen dat het achter dit boek liggende 'lyrisch beginsel' tot zakelijk proza leidt.¹ In de *Standaard*-recensie zal hij meer vergelijkenderwijs schrijven dat in *De chauffeur verveelt zich* de impuls lyrischer is dan in de twee andere romans. Bovendien blijkt hij inmiddels zo vertrouwd te zijn geraakt met het werk van Krol dat hij veronderstelt niet de enige te zullen zijn die meent anoniem gepubliceerde uitlatingen van Krol aan de wijze van formuleren meteen te zullen herkennen.

In zijn slotalinea herhaalt hij een aantal van deze beoordelingen, en als een soort apotheose voegt hij eraan toe dat de lezer zich bij het boek niet zal vervelen, omdat het heel vaak over de lezer zelf gaat. De lezer die hem voor ogen staat – en die hij ongetwijfeld ook zelf is – wil dus iets over zichzelf aan de weet komen uit literatuur. Net als in 1962 is Fens de 'zoeker naar het absolute woord, het woord waarin alles over [...] zijn leven gezegd wordt, definitief'.² Omdat Krol hem in dat verlangen tegemoet komt, waardeert hij hem, daarom vooral, maar alleen omdat *De chauffeur verveelt zich* ook aan allerlei formele eisen voldoet die Fens aan literatuur stelt, en omdat het boek past in het beeld dat hij heeft van de ontwikkeling van de Nederlandse literatuur in het begin van de jaren zeventig.

De laatste gedachte die in *De chauffeur verveelt zich* wordt uitgesproken, is dat de eeuwigheid het enige middel is tegen het voorbijgaan van alles; 'eeuwigheid' is zelfs het laatste woord. Heel letterlijk

[1] Zie hierboven, p. 25, n. 1; in dit geval maakt hij een toespeling op de titel van Vestdijks essay 'Het lyrische beginsel van de roman'. [2] Kees Fens, *De eigenzinnigheid van de literatuur*, p. 21.

valt de lectuur van deze roman dus te beschouwen als het vooruitlopen op de eeuwigheid dat het lezen voor Fens altijd is.¹

Dat Fens werkelijk onder de indruk is van *De chauffeur verveelt zich*, kun je niet alleen aflezen aan het besluit van de *Standaard*-recensie (de eerste over dit boek in Vlaanderen), waarin hij Krol aan Raes ten voorbeeld stelt, maar meer nog aan het begin ervan, waarin hij verzucht – een verzuchting waarvan wij weten dat die de hoogste lof uitdrukt – dat sommige boeken de traditionele, sterk geconstrueerde, vorm van kritiek ondermijnen: ‘Kritieken zouden nu en dan in geest en vorm van het besproken werk geschreven moeten worden. Denk ik soms. [...] Een ideale kritiek op [...] *De chauffeur verveelt zich* denk ik mij als een verzameling scherp geformuleerde gedachten en voorvallen over en rond het lezen van het boek, [...] dat eist nogal wat. De criticus zal niet alleen het gemak van het klaar liggende patroon moeten verlaten, niet alleen de kunst van het betogen zonder veel te redeneren moeten verstaan, hij zal ook een even goed formuleerder als Krol moeten zijn.’²

Ook voor zijn Vlaamse lezers prijst Fens *Het gemillimeterde hoofd* en toont hij zich minder gelukkig met *De ziekte van Middleton*; ook APPI deelt in zijn lof: de eerste bladzijden van dit essay noemt hij ‘ontmoedigend goed, vol formuleringen om de lezer het schrijven af te leren’. In iets andere bewoordingen herhaalt hij de overeenkomsten tussen de drie romans en spreekt hij zijn vertrouwen uit in het nieuwe dat een vierde roman uit deze serie zou kunnen bieden.

Waar dit zijn eerste recensie over een boek van Krol in *De Standaard* is, kun je zeggen dat hij vanuit zijn grote bewondering voor *De chauffeur verveelt zich* hierin dezelfde geluiden laat horen die in *De Volkskrant* al bij zijn bespreking van APPI hadden geklonken: hij lijkt in één keer de waarderingsachterstand te willen goedmaken, vooral ook door op nogal ongebruikelijke wijze Krol aanzienlijk hoger te schatten dan een op dat moment in Nederland hooggewaardeerd Vlaams schrijver.³

[1] Dit detail ontbreekt overigens in zijn recensie; dat is maar goed ook, want ik wil niet de indruk wekken dat Fens en Krol naadloos aan elkaar passen of dat Fens van ieder passend detail rekenschap aflegt. [2] Een soortgelijke vorm van door het te bespreken boek aangestoken worden vond ik in Fens’ bespreking van een heruitgave van Multatuli’s *Minnebrieven* (*De Tijd*, 25-8-1966); de consequentie dat de recensie in geest en vorm van het besproken werk moet zijn, trekt hij alleen in zijn bespreking van *De reus van Rotterdam* van C. B. Vaandrager (*De Volkskrant*, 13-3-1971); maar in dit geval is zijn voorstel juist ingegeven door *twijfel* aan de kwaliteiten van het besproken boek. [3] Zie: Paul de Wispelaere, ‘Hugo Raes’. De waardering

Ook zou je kunnen zeggen dat hij voor een ander Vlaams publiek dan dat bij zijn lezing in 1970, en in andere woorden, hetzelfde zegt; namelijk dat je over hetgeen de diepste indruk gemaakt heeft, het moeilijkst spreekt. De ideale recensie op *De chauffeur verveelt zich* stelt hij zich voor als een icoon van dat boek. Dat betekent dat hij zich de ideale criticus voorstelt als de liturg van de literatuur.

Besluit

Heeft de criticus zich tussen 1962 en 1973 aan de schrijver geconformeerd? Of is het de schrijver die veranderd is? In 1986 terugkijkend – op dubbele afstand inmiddels – typeert Fens het door hem herlezen *De rokken van Joy Scheepmaker* niet langer als een palet dat zo graag een schilderij wil lijken, maar als ‘het welhaast ideale boek: het gedroomde gat, de gelukkige leegte, een boek als een stroom.’¹

Betekent dat nu werkelijk dat Fens zich geconformeerd heeft? Hij stelt geregeld de zaken zo voor dat het het werk is dat zich conformeert: ‘Dat een vroeger boek onder invloed van de erop volgende van gedaante verandert, – wie zal het ontkennen.’² Van die op het debuut volgende boeken blijft *Het gemillimeterde hoofd* nog steeds voor hem het beslissende; dat blijkt wel uit de vele malen dat hij in genoemd essay ernaar verwijst. Het blijkt temeer uit het commentaar dat hij bij deze verwijzingen en citaten geeft; zoals dit: ‘Altijd is mij dit bijgebleven: in paragraaf 65 van *Het gemillimeterde hoofd* staat, dat de lezer aan een vriend over een boek alleen iets kan meedelen door hem het boek te lenen: “lees dit, het is goed.” En de vriend neemt het mee, komt na een week terug en als hij het boek goed vindt, vinden ze het beiden goed en ze kunnen hun vreugde daarover niet anders kwijt dan door elkaar steeds zinnen uit het boek mee te delen.’³

De criticus als recitant dus – misschien wel net zo verlamd door weemoed als de bezoeker van de bossen bij Hooghalen – en de lezers als zijn vrienden; zelfs over deze ideale rollen zijn auteur en criticus het nu eens. Achteraf kun je daarom vaststellen dat het te voorzien

voor Raes was in Vlaanderen minder; mogelijk heeft Fens – als hij hiervan op de hoogte was – beoogd duidelijk te maken dat die geringe waardering voor een experimenterend schrijver van eigen bodem meer terecht was dan het negeren van Krols vernieuwende proza zou zijn.

[1] Kees Fens, ‘Kraus zoekt weerstanden’, p. 9. [2] Ibidem, p. 8. [3] Ibidem, p. 16.

viel dat een criticus die enthousiast kon worden over deze opvatting van de kritiek, op den duur in conflict moest komen met zijn rol als wekelijks beoordelaar van de literaire produktie. Dat hij de consequenties van dat conflict pas in 1977 trok, betekent niet dat het niet allang smeulde. Dat deed het eigenlijk al in 1962, toen hij in *Merlyn* schreef dat literaire kritieken schrijven in Nederland een weinig opwindende en weinig gevarieerde bezigheid is.¹ Mij dunkt dat dat uit het bovenstaande wel duidelijk wordt.

De rol van Krol in dit geheel valt niet te isoleren van die van allerlei anderen, al heb ik dat voor deze gelegenheid wel gedaan. Zo valt beter te zien dat *Het gemillimeterde hoofd* vol staat met opmerkingen die Fens instemmend blijft citeren; zo valt ook te zien welk belang het geval-Schläfli voor Fens heeft gehad. In de loop der jaren komt hij hier verschillende malen op terug, waardoor de indruk ontstaat dat hem door het begin van *Het gemillimeterde hoofd* de ogen zijn geopend voor de mogelijkheden van een nieuw romantype dat niet met de traditie op gespannen voet hoefde te staan. In de figuur van Schäfli ziet hij de fantasie plaatsmaken voor de verbeeldingrijk gebruikte eruditie.

Dat het desondanks mogelijk is dat nog in 1986 het beeld bestaat van een in de jaren zestig en zeventig betrekkelijk onopgemerkt gebleven Krol en van een toename in waardering die eerder aan Van Deel dan aan Fens valt toe te schrijven, hangt hiermee samen dat Fens – anders dan Van Deel – nergens in zijn gebundelde kritieken en opstellen het volle licht langdurig op Krol richt, dat hij in zijn op een Nederlands publiek gerichte literair-historische overzichten Krol onvermeld heeft gelaten, dat de term ‘personalistische roman’ (die in de omschrijving van Fens op het werk van Krol van toepassing is²) door termen als ‘experimenteel proza’ en ‘defictionalisering’ op de achtergrond is geraakt en dat *Literair Lustrum* Krol vrijwel heeft genegeerd.

Kennelijk zijn vanuit deze en soortgelijke bronnen de hoofdlijnen van genoemd beeld getrokken. Wie het geheel van Fens’ geschriften – en vooral zijn recensies en zijn rubriek in *Streven* – onder de loep neemt, ziet dat Krol door hem wel degelijk erkend en herkend is als een auteur van groot belang. Het essay ter gelegenheid van de Constantijn Huygensprijs valt als een late bevestiging van dit feit te beschouwen.

[1] Kees Fens, ‘Mijn ei en ik’, p. 25. [2] De personalistische roman onderscheidt zich door zijn essayistisch gehalte van de bekentenisroman; Fens ziet in dit genre de voortzetting van het vooroorlogse essay. (Ibidem, p. 24)

2. Intermezzo bij wijze van inleiding

Veel monografieën over een roman worden afgesloten met een hoofdstuk over het oordeel van de literaire kritiek over deze roman. Meestal geeft dit kortste hoofdstuk niet veel meer dan een globale indruk van de teneur van de kritiek, gelardeerd met een enkel citaat; het is ternauwernood een voetnoot bij de voorafgaande analyse.¹

Grondiger is de aandacht die in enkele afleveringen van *Bzzlletin* aan literaire kritieken is besteed. Dit tijdschrift heeft enige tijd de gewoonte gehad om in afleveringen waarin een bepaalde schrijver centraal stond, een artikel op te nemen waarin werd nagegaan hoe de kritiek op het werk van die schrijver in de loop der jaren had gereageerd. Doordat de achteraf zichtbaar geworden ontwikkeling van de besproken auteur tot norm werd verheven, leidde dat regelmatig tot verbaal hoofdschudden over de missers van de critici.²

Op beide manieren van doen valt iets aan te merken. In monografieën over moderne literatuur, zoals die in Nederland in de Synthesereeks en de Memo-reeks verschijnen, is de aandacht voor het oordeel van de kritiek vaak zo summier en het gewicht van de daaraan voorafgaande analyse en interpretatie zo groot, dat de slotindruk die is van het receptieverslagje als een verplicht nummer waar de auteur niet zo goed raad mee wist.³ Genoemde bijdragen aan *Bzzlletin* zijn weliswaar gefundeerder en grondiger, maar zij gaan mank aan te hoge verwachtingen van de kritiek; verwachtingen die gewekt zijn door eigen analyse.

Ik heb mij afgevraagd of het anders kon. Oppervlakkigheid is inherent aan alle kritiek, niet alleen gezien de frequentie waarmee dag- en weekbladen kritieken publiceren en de beperkte ruimte waarover critici kunnen beschikken, maar ook gezien de geringe

[1] Extreem voorbeeld is de monografie van Helbertijn Schmitz-Küller, *Over Het stenen bruidsbed van Harry Mulisch*. In dit 84 pagina's tellende boek wordt in iets meer dan een halve pagina het oordeel van de kritiek samengevat, waarna bibliografische informatie wordt gegeven over een negental recensies. [2] Graa Boomsma, 'Afgang en opkomst van de literaire kritiek. Of: hoe stond het recensentendom tegenover Oscar Timmers/J. Ritzerfeld'; Graa Boomsma, 'De "open plekken" in het werk van A. Alberts. Een receptiegeschiedenis'. [3] Een gunstige uitzondering in dit genre vormt Jaap Goedegebuure, *Over Rituelen van Cees Nooteboom*. Zijn weergave van het oordeel in de kritiek is uitgebreider, zijn commentaar erbij fundamenteleler dan veelal het geval is. Bovendien is zijn verantwoording van een en ander theoretisch gefundeerd.

aandacht die men van het merendeel van de lezers – ook van de geïnteresseerde – kan verwachten: de kritische voorlichting via dag- en weekblad vindt immers plaats temidden van nieuwsfeiten en commentaren die op allerlei andere levensgebieden betrekking hebben.

Met een onderzoek naar de kritieken op *De chauffeur verveelt zich* heb ik geprobeerd één factor die nogal eens oppervlakkigheid in de hand werkt, uit te schakelen. Het is Krols twaalfde boekpublicatie in twaalf jaar tijds, wat impliceert dat de critici niet meer in die mate de plank konden misslaan als bij een debuut.

Menig criticus die *De chauffeur verveelt zich* ging recenseren, had zich al eerder over het werk van Krol uitgelaten, zo veronderstelde ik. Daarom leek het mij zinvol om deze kritieken niet te lezen als de produkten van een vrijwel anonieme instantie die getooid is met de naam 'de kritiek', maar als de produkten van individuele critici, die behalve dag- of weekbladrecensies misschien ook artikelen van grotere omvang of diepgang schrijven, overzichtsartikelen en dergelijke, of die als bloemlezer werk van Krol een plaats hebben gegeven tussen dat van anderen.

Hoe mooi een dergelijk plan er aanvankelijk mocht uitzien, ik moest mijn verwachtingen lager stemmen toen ik erachter kwam dat weliswaar zeventien critici *De chauffeur verveelt zich* gerecenseerd hadden, maar dat het voor tien hunner de eerste keer was dat zij over Krol schreven; voor zes zou het zelfs bij deze ene keer blijven. Slechts zeven critici hadden dus iets wat je een voorgeschiedenis zou kunnen noemen. De verleiding om mij tot dit zevental te beperken heb ik weerstaan, omdat dan het diffuse en heterogene karakter van de kritieken op *De chauffeur verveelt zich* buiten zicht zou blijven.

Voordeel van de gekozen werkwijze leek mij dat er zo misschien een verschil geconstateerd zou kunnen worden tussen de critici mét en die zonder voorgeschiedenis. Zoals gezegd was *De chauffeur verveelt zich* Krols twaalfde boekpublicatie in twaalf jaar. Daardoor was hij als schrijver inmiddels voldoende bekend bij het in literatuur geïnteresseerde publiek; maar zelfs uit de kritieken uit 1973 blijkt dat die bekendheid in allerlei opzichten nog beperkt was. Zo was geen van zijn eerdere boeken in een Vlaams dag- of weekblad besproken. Maar ook onder degenen die in 1973 voor het eerst in een Nederlands dag- of weekblad over Krol schreven, zijn er verschillende wier kennis van Krols werk en ideeën niet lijkt te verschillen van hun kennis van het werk van een debutant. Voor zulke reacties geldt de uitspraak van Fens: 'dat bijna alle critici in de beklagdenbank horen waar het hun reactie op nieuw werk betreft. Zij spelen in de

receptiegeschiedenis de vaste rol van verkeerd geadresseerden en wat zij schrijven is een poging hun ware identiteit te onthullen. Hun kritiek is eerder van belang ter aanduiding van hun opvattingen over literatuur en hun inzicht in de gevestigde literatuur [...] dan dat zij ons iets zeggen over het betreffende nieuwe boek, laat staan over de receptie daarvan.¹

Bij receptie-onderzoek kan het dus nooit alleen gaan om het oordeel over de besproken auteur. Altijd is de literaturopvatting van de criticus in het geding. Een oordeel hangt samen met datgene wat de criticus in het besproken boek met name heeft opgemerkt, maar ook met zijn vooringenomenheid. Mij dunkt dat dat uit mijn beschouwing over Fens duidelijk geworden is. Wie fundamentele bezwaren heeft tegen de macht van multinationals, zal gauwer bezwaren aanvoeren tegen Krols kritiekloze benadering ervan en zal aan dit aspect dan ook eerder aandacht besteden dan iemand die hierover niet een zo uitgesproken mening heeft dat hij die bij zijn lectuur van fictie een rol laat spelen. Wie bezwaren heeft tegen een glad verlopend verhaal, kan enthousiast worden om de springerige compositie van *De chauffeur verveelt zich*. De facetten waarvoor iemand sympathie of antipathie kan koesteren, zijn legio. Maar juist door de oppervlakkigheid van de kritiek is een criticus niet in staat *werkelijk* genuanceerd te oordelen; in het gunstigste geval wordt een negatief oordeel afgezwakt door de vermelding van enkele positieve facetten van het boek, of omgekeerd. Maar het is niet de taak van de criticus om ten aanzien van alle facetten verantwoorde standpunten in te nemen.

Dit besef kan als argument dienen om onderzoek naar kritieken mee af te wijzen als oppervlaktewerk dat te weinig aan het licht brengt. Een argument dat nog sterker wordt, wanneer men merkt dat sommige critici hun recensie in één ruk schrijven en deze kennelijk niet eens meer controleren op inconsequenties, stijl- of zelfs denkfouten. Maar uit eigen ervaring weet ik dat een criticus de grootste complimenten kan krijgen juist voor een kritiek waarvan hij zelf vond dat hij die onder druk van een deadline overantwoord snel had moeten leveren. Met andere woorden: hoeveel recensies zijn er niet die een betrekkelijk gedegen indruk maken, die de vorm hebben gekregen van een redelijk afgewogen betoog, die zelfs op stilistisch niveau aantrekkelijk zijn, die tenslotte door de criticus een plaats waardig worden bevonden in een boekuitgave, maar die aan-

[1] Kees Fens, *Broeinesten en bijbelpplaatsen*, p. 12.

vankelijk toch niet meer bieden dan het oordeel van de criticus op een dinsdagmorgen tussen 9.00 en 12.00 uur, omdat hem gevraagd was over enig boek een oordeel te formuleren.

Na al deze afwegingen ben ik nagegaan wat de 17 critici, met of zonder voorgeschiedenis, over *De chauffeur verveelt zich* te zeggen hadden. In de beschouwing over aard en ontwikkeling van het oordeel van Fens heb ik al uitgelegd dat het mijn bedoeling is na te gaan welke plaats de verschillende literaire critici aan Krol toegekend hebben: aan de kant van het experiment, aan die van de traditie of ergens daartussenin. Bovendien hoop ik erachter te komen hoe hoog Krol op de waardenschaal van een bepaald criticus stond of met *De chauffeur verveelt zich* kwam te staan.

De recensies komen uit de knipselarchieven van het Letterkundig Museum in Den Haag en uitgeverij Querido in Amsterdam. Om na te gaan wat de betreffende critici tot en met 1973 nog meer over Krol hadden gepubliceerd, heb ik ieder van hen een lijstje toegestuurd met de mij uit bibliografisch onderzoek bekende publikaties en het verzoek dit te controleren op omissies. In het geval van Kees Fens en T. van Deel heeft dat nog wat nieuw materiaal opgeleverd.¹ Een verzoek om inlichtingen omtrent hun persoonlijke contacten met Krol voordat zij *De chauffeur verveelt zich* bespraken,² leverde in de gevallen van Fens, Van Deel en Guus Luijters gegevens op die ik in mijn verslag over de ontwikkeling van hun oordeel heb verwerkt.

Een aantal van 18 recensies in Nederlandse en Vlaamse dag- en weekbladen (Fens schreef er immers twee) lijkt niet veel, maar uit een rapport over de literaire informatie in 1981 in Nederland en Vlaanderen blijkt dat slechts 1,5% van de boektitels die in dat jaar in 23 onderzochte dag- en weekbladen werden vermeld, in 10 of meer van deze bladen werden gerecenseerd.³ *De chauffeur verveelt zich* is in tien bij het onderzoek betrokken dag- en weekbladen gerecenseerd, en behoort daarmee tot een kleine bovenlaag van aandacht vragende boeken.⁴ Een vergelijkbaar rapport over de literaire infor-

[1] Er hebben overigens maar 12 van de 17 critici op dit verzoek gereageerd.

[2] Ter controle had ik dezelfde vraag aan Krol gesteld. [3] Eric van den Heuvel en Ton Steijgers, *Literaire informatie in Nederlandse en Vlaamse dag- en weekbladen*, pp. 21, 24. [4] In nog drie andere bladen is *De chauffeur verveelt zich* gerecenseerd: door J. K. in het blad *Olie* van Shell (juni 1973), door E. Knipscheer-van Rossem in het vooral op vrouwen gerichte maandblad *Elegance* (augustus 1973) en door Paul de Vree in het Antwerpse maandblad voor kunst en cultuur *De Periscoop* (oktober 1973). Omdat de status van deze bladen een volkomen andere is dan die van dag- of week-

matie in zeven Nederlandse dagbladen in 1968 maakt duidelijk dat in dat jaar slechts twee literaire boektitels in elk van deze zeven werden gerecenseerd.¹ Het mag dus bijzonder heten dat vijf jaar later al deze (inmiddels door fusie tot zes gereduceerde) bladen aandacht besteden aan *De chauffeur verveelt zich*.

De recensies zijn verschenen over een periode van zes maanden: de eerste elf verschenen tussen 21-4-1973 en 25-5-1973, in juni verschenen er twee en vervolgens elke maand nog één. Ik breng ze hierna in chronologische volgorde ter sprake, mede om te kunnen vaststellen of er in een kritiek sporen te zien vallen van de lectuur van eerder verschenen kritieken.

De betrokken critici zijn, in chronologische volgorde: Kees Fens (*De Volkskrant*, 21-4-1973; *De Standaard*, 25-5-1973), J. Bernlef (*Algemeen Dagblad*, 21-4-1973), Wam de Moor (*De Tijd*, 28-4-1973), P. M. Reinders (NRC *Handelsblad* 4-5-1973), Alfred Kossmann (*Het Vrije Volk*, 5-5-1973), Henk Egbers (*De Stem*, 11-5-1973), Ab Visser (*Leeuwarder Courant*, 12-5-1973), Guus Luijters (*Het Parool*, 12-5-1973), Hans Warren (*Provinciale Zeeuwse Courant*, 19-5-1973), Gerrit Komrij (*Vrij Nederland*, 19-5-1973), J. F. Vogelaar (*De Groene Amsterdammer*, 27-6-1973), Sus van Elzen (*Knack*, 27-6-1973), Han Steendijk (*Brabants Nieuwsblad*, 14-7-1973), Anke H. B. Bosma (*Haarlems Dagblad*, 25-8-1973), Fernand Auwera (*De Nieuwe Gazet*, 11-9-1973), Harry van Santvoort (*De Nieuwe Linie*, 19-9-1973) en T. van Deel (*Trouw*, 23-10-1973).

Een bruikbaar hulpmiddel bij mijn onderzoek vormden de voorstellen voor analyse van literaire kritieken van respectievelijk Boonstra en Praamstra.² Boonstra onderscheidt vijf soorten argumenten voor waardering in literaire kritiek: (a) de relatie tussen het te beoordelen werk en de werkelijkheid, (b) de relatie tussen werk en auteur, (c) het werk als autonoom geheel, (d) de relatie tussen werk en lezer, (e) de relatie tussen het werk en andere literaire werken. Toen ik de kritieken op het werk van Krol met behulp van dit model onderzocht, bleken die met betrekking tot *De chauffeur verveelt zich* een voor-

bladen, laat ik deze recensies verder buiten beschouwing. Datzelfde geldt mutatis mutandis voor het interview van Max van Rooy in de *Haagse Post* (24-2-1973): dat is geen recensie.

[1] E. J. Willems, *Kwantitatieve inhoudsanalyse*, p. 111. [2] H. T. Boonstra, 'Van waardeoordeel naar literatuuropvatting'; Olf Praamstra, 'De analyse van kritieken'.

beeldige verzameling argumenten op te leveren. De verhouding tussen de door Boonstra onderscheiden hoofdcategorieën van argumenten waarmee *De chauffeur verveelt zich* gewaardeerd wordt, wijkt nauwelijks af van die in het totaal van de onderzochte kritieken; zie tabel 1:

Tabel 1

Argumenten voor de waardering van het werk van Krol tot 1981

soort argumenten	totale werk*	<i>De chauffeur verveelt zich</i>
relatie werk-werkelijkheid	12,7%	11,8%
relatie werk-auteur	14,8%	15,2%
werk als autonoom geheel	40,6%	38,1%
relatie werk-lezer	21,3%	24,6%
relatie werk-andere literaire werken	10,5%	8,5%

* Op basis van 254 recensies, verschenen in 20 jaar (1962-1981).

De beargumentering van het oordeel over geen van de andere boeken is in die mate representatief voor die van het oordeel over het totale werk van Krol. Naast allerlei tot scepsis aanleiding gevende bevindingen was dit voor mij een gegeven om uit te concluderen dat onderzoek naar de kritieken op *De chauffeur verveelt zich* een beeld zou opleveren dat kon gelden voor het gehele oeuvre.

Om meer te weten te komen dan de gronden waarop een criticus werk van Krol waardeerde, heb ik vervolgens het model van Praamstra toegepast. Daarin krijgen niet alleen waarderende (evaluerende) uitspraken aandacht, maar ook lege, postulatieve, meta-kritische, descriptieve en interpreterende uitspraken. De nuances in een kritiek en de formulering van een opvatting worden hierdoor duidelijker onderscheiden.

Als meer dan een hulpmiddel heb ik het model van Boonstra noch dat van Praamstra beschouwd. Voor het vastleggen van de ontwikkeling van een oordeel in de loop der jaren bieden zij uiteindelijk onvoldoende houvast. Ook waar ik zo nu en dan van ander mate-

riaal dan kritieken gebruik wenste te maken (interviews, bloemlezingen), voldeed het door hen ontwikkelde apparaat niet. Daarom heb ik op den duur, na verzameling van gegevens, interpreterend en veronderstellenderwijs mijn weg moeten zoeken, meer dan ooit voor wat de Nederlandse situatie betreft overtuigd rakend van het ongelijk van Jonathan Culler, wanneer deze beweert dat we voorlopig geen behoefte meer hebben aan nog meer interpretaties van literaire werken.¹ Een belangrijk deel van de beperkingen van literaire kritieken wordt juist veroorzaakt door het feit dat critici moeten schrijven over boeken waarvan nog geen interpretaties bestaan.

Ik heb de verleiding willen weerstaan om het receptie-onderzoek als een staartje aan mijn eigen analyse te hangen. Daarom heb ik dit onderzoek naar de kritieken op *De chauffeur verveelt zich* uitgevoerd vóórdat ik verdere stappen op weg naar een interpretatie van de roman ondernam. Was ik omgekeerd te werk gegaan, ik zou onredelijk hoge verwachtingen van de kritiek hebben gehad en al bij mijn eerste stappen in een van de aan het begin van deze paragraaf gesignaleerde valkuilen zijn terechtgekomen.

Onwillekeurig en onvermijdelijk vervagen inmiddels de individuele critici ook bij mij tot de anonieme instantie 'de kritiek'. Het wordt daarom tijd de loep weer te pakken en de individuele portretten nader te bekijken. Fens bleek bij precieze beschouwing trekken van de liturg te hebben. De contouren van anderen zullen noodzakelijkerwijs vager blijven. Dat elk hunner in deze jaren aanzienlijk minder over Krol heeft gepubliceerd dan Fens, was voor mij een reden voor een minder grondige aanpak. Omdat Fens in de jaren zestig en zeventig als criticus zo prominent aanwezig is, loonde het de moeite om al zijn recensies over een periode van tien jaar door te nemen; in de andere gevallen heb ik volstaan met de publikaties waarin Krol aan de orde kwam of redelijkerwijs aan de orde kon komen.

Op deze manier is het mij toch gelukt een aantal opvallend verschillende portretten van critici te schetsen, ook al schemert het beeld van Krol er dan vaak doorheen. Sommige critici zijn allereerst journalist, andere vooral romancier (of dichter) met een bijbaantje, propagandist, literatuurhistoricus of verteller. Er bevinden zich

[1] Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, p. 6. Ik ben het in dit opzicht volkomen eens met Van Buuren en Meijer (M. B. van Buuren, *Filosofie van de algemene literatuurwetenschap*, passim; Maaïke Meijer, *De Lust tot Lezen*, p. 415).

onder hen niet alleen liturgen, maar ook kannibalen: critici die het besproken boek pas accepteren, wanneer ze er alles wat hun niet zint, uit hebben weggehapt. Naast hybridische schepselen lopen er onder hen moeilijk herkenbare amoebe-achtigen rond.

Al deze portretten vormen tevens een portret van Krol. Bij de een komt hij naar voren als medewerker aan *Barbarber*, bij de ander als Groninger, bij weer anderen als gastredacteur van *Propria Cures*, als lezer van Dostojewski, als iemand zonder kritische maatschappelijke ideologie, als iemand met wie contact wordt gezocht, enzovoort. Het zo ontstane portret heeft iets dubbelzinnigs, zoals de allegorieën van de Italiaanse maniëristische schilder Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Diens portretten van seizoenen en elementen zijn geheel uit vruchten, bloemen, zeegedierte, enzovoort samengesteld; diens *Bibliothecaris* bestaat geheel uit boeken, diens – minder bekende – *Paard van Troje* geheel uit Griekse krijgers.¹

Wat van dichtbij zeventien portretten en portretschetsen van critici zijn, moet op grotere afstand dus gezien worden als één groot arcimboldesk portret van een schrijver.² Een voorlopig, onvolledig en niet overal goed gelijkend portret, dat in volgende hoofdstukken ingrijpend zal worden aangevuld en bijgewerkt.

[1] Jacques Bousquet, *La peinture maniériste*, p. 228. [2] Ook uit andere deelportretten zou een dergelijk groot portret van Krol kunnen worden gemaakt. Dan had ik bij voorbeeld moeten kiezen voor de eveneens zeventien critici die tot 1973 op zijn minst twee maal over Krol hebben geschreven, maar juist *niet* over *De chauffeur verveelt zich*: Hugo Brandt Corstius (*Het Parool* en *NRC Handelsblad*), Rein Bloem (*Vrij Nederland*), Willem Brandt (*Goois Nieuwsblad*), Rico Bulthuis (*Haagsche Courant*), Maud Cossaar (*De Telegraaf*), Roel Dijkhuis (*Winschoter Courant*), Jan Elemans (*Brabants Dagblad*), R. L. K. Fokkema (*Trouw*), Han Jonkers (*Eindhovens Dagblad*), C. J. Kelk (*De Groene Amsterdammer*), Jos Panhuijsen (*Het Binnenhof*), K. L. Poll (*Algemeen Handelsblad* en *NRC Handelsblad*), Gerard Rommers (*Brabants Nieuwsblad*), Anne Wadman (*Leeuwarder Courant*), Riekus Waskowsky (*NRC* en *Nieuwsblad van het Noorden*), Willem Wilmink (*De Tijd*) en Klaas de Wit (*Leeuwarder Courant*). Dat zou op zijn minst portretstukjes als 'Krol en de exacte vakken' (Brandt Corstius), 'Krol en *Hollands Maandblad*' (Poll) en 'Krol en de filosofie' (Waskowsky) hebben opgeleverd.

3. J. Bernlef, of: Krol en het neo-realisme

In de schaduw van Barbarber

Krols dichtersdebuut in een literair tijdschrift vond plaats in oktober 1961. Het was een dubbeldebuut, want niet alleen stonden er die maand drie gedichten van hem in *Barbarber* (nr. 21), er stond er ook een in het *Hollands Weekblad* van 25 oktober.¹ Aan dit laatste blad zou hij, ook na de omzetting ervan in 1963 in *Hollands Maandblad*, met grote regelmaat bijdragen blijven leveren. Zijn medewerking aan *Barbarber* is beperkt gebleven.²

Barbarber was in 1961 een van de vele tijdschriften van jonge schrijvers zonder uitgever;³ pas in 1964 zou het niet meer in beheer van de redactie verschijnen, maar bij uitgeverij Querido, waar redacteur J. Bernlef al vanaf 1960 publiceerde en Krol vanaf 1962. Speelsheid en lichtvoetigheid, daar ging het in dit tijdschrift vooral om. Op te nemen teksten moesten absurd of humoristisch zijn. Al gauw stelden de redacteurs vast dat het hun niet alleen om een toon te doen was, maar vooral ook om een beeld van de onopvallende werkelijkheid van alledag, 'een werkelijkheid die daartoe nog zo weinig kans had gekregen, eenvoudig omdat zij als te gewoon, te onbelangrijk werd afgedaan, al is het juist deze werkelijkheid waarin wij het grootste deel van ons leven doorbrengen.'⁴

Dat zij er die opvatting niet alleen als redacteur op na houden, blijkt onder meer uit wat zowel Bernlef als zijn mede-redacteur

[1] Hans Renders, 'Het debuut van Gerrit Krol', p. 22. [2] Bakker rekent Krol tot de regelmatige medewerkers van beide tijdschriften (Siem Bakker, *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*, pp. 379 en 394). Het willekeurige van deze kwalificatie bleek mij bij raadpleging van het register op *Barbarber* (in: Hans Renders, *Barbarber 1958-1971*, pp. 92-135): Krol heeft slechts aan 6 van de 84 afleveringen meegewerkt; zeker 15 auteurs die frequenter meewerkten (onder wie Remco Campert, L. Th. Lehmann en Jos Ruting) zijn door Bakker daarentegen niet als zodanig vermeld. [3] Hans Renders, *Barbarber*, p. 3. In een ander tijdschrift uit ditzelfde marge-circuit, *Hoos*, was in 1958 Bernlefs eerste verhaal gepubliceerd. (Ibidem, p. 6) Ook Krol heeft – tevergeefs – geprobeerd hierin te debuten, met het verhaal 'Pinksteren'; toen dit niet lukte, zocht hij voor zijn proza een totaal ander circuit, wat kort na zijn dichtersdebuut resulteerde in publikatie van verhalen in *Elseviers Weekblad*. (*Halte opgeheven*, p. 10) [4] J. Bernlef en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*, p. 179.

K. Schippers in het begin van 1965 als recensent schrijven over Krols verhalenbundel *Kwartslag*. De beginwoorden van Bernlefs recensie (*Het Parool*, 9-1-1965) drukken eerder zijn eigen poëtica uit dan die van Krol: 'De wetenschap dat wat wij "dramatisch" noemen in de werkelijkheid steeds omgeven is door een geweldige hoeveelheid van wat wij "trivialiteiten", "bijzaken" plegen te noemen (al bestaat er strikt genomen geen verschil), de wetenschap dat terwijl zijn hoofdpersoon ligt te sterven, bij de burens de dochter des huizes, die die avond naar een schoolbal moet, zenuwachtig door het huis naar de schaar loopt te zoeken, kan bevrijdend werken voor een schrijver en hem behoeden voor het op schrift stellen van slecht verwerkte emoties.'

Krol is volgens hem zo'n schrijver die, in 'borstelige taal [en] tegendraadse zinnen', het hiërarchisch onderscheid tussen het dramatische en trivialiteiten afwijst. Daarmee, en ook met andere typeringen, plaatst Bernlef Krol in het neo-realisme, de stroming waartoe ook *Barbarber* gerekend wordt. Het 'uitnemend uitgangspunt' van het – volgens hem overigens niet zo geslaagde – verhaal 'Kilroy was here' omschrijft hij met de woorden: 'een man, Kilroy, concentreert zich op die details uit de werkelijkheid die niemand ziet of waar niemand aandacht aan besteedt: een paar lege stoffige flessen in een kelder, de onderkant van een richel.'

Wat Schippers over *Kwartslag* schrijft, heeft dezelfde teneur (*Schrijfkrant*, voorjaar 1965). Ook hem is opgevallen dat Kilroy zijn aandacht richt op zelden opgemerkte details uit de werkelijkheid, en hij noemt hem zelfs een 'monomane Nieuwe Realist!'. Daarmee is de parallel tussen meningen en aandachtslijnen van Bernlef en Schippers niet ten einde: beiden vinden *De rokken van Joy Scheepmaker* al zeer de moeite waard, beiden vinden Krol als auteur van ideeën interessant, beiden hebben bezwaren tegen het overheersen van idee over verhaal in sommige (Bernlef) dan wel alle (Schippers) verhalen. Ook schrijft Schippers over dezelfde kwestie als die waarmee Bernlef zijn recensie begonnen was: 'Krol kan in ieder geval denken. Hij heeft een bepaalde visie en probeert die in zijn verhalen vast te leggen. Een lofwaardig streven in deze tijd van over-aandacht voor privé-emoties.'

Iets dergelijks herhaalt Bernlef tegen het einde van zijn recensie, na met name de natuurlijke cerebraliteit in Krols verhalen te hebben geprezen; hij oordeelt dat *Kwartslag* 'vrij uniek is in een literatuur die zozeer beheerst wordt door slecht verwerkte emoties'. Hun formuleringen zijn weliswaar niet identiek – je kunt je zelfs afvragen of

Schippers de aandacht voor emoties niet eerder als een eigentijds dan als een artistiek probleem ziet – het aspect waarvoor zij aandacht hebben, is dat wel. Bernlef, wiens recensie ongeveer dubbel zo lang is als die van Schippers, voegt aan het geciteerde nog toe dat hij hierom Krol een ‘belangwekkend auteur’ vindt.

In geen van de andere recensies van *Kwartslag* wordt Krol tegenover zoiets als een mode van privé-emoties geplaatst. Hoewel Schippers nadien geen werk van Krol meer heeft gerecenseerd, lijken alleen al deze beide recensies op *Kwartslag* te bevestigen dat Bernlef en Schippers in die jaren bijna opereren als de eenenige tweeling van de Nederlandse literatuur.¹

Het moet voor beide critici niet moeilijk zijn geweest in Krol een schrijver te zien met aan de hunne verwante artistieke idealen; een schrijver met, in de woorden van Bernlef, ‘een uitstekend oog voor het “alledaagse”’. Toch is die aandacht voor de werkelijkheid voor Bernlef geen op zichzelf staand doel van literatuur; dat blijkt wel hieruit dat hij Krol diens onbegrensd relativisme verwijt, waardoor sommige verhalen tot niets lijken te verplichten.

Ook wanneer hij drie jaar later opnieuw over Krol schrijft (*Het Parool*, 25-11-1967), waardeert Bernlef Krols vermogen tot observeren en zijn stijl, maar wijst hij het al te relativiserende af: sommige gedichten in de besproken bundel *Een morgen in maart* typeert hij als ‘flauwe tot niets verplichtende opmerkingen’. De ‘gestileerde stugheid’ van Krols stijl brengt hij in verband met zijn thematiek en biografie: ‘Krol is wel een typische Noordnederlander met zijn voorkeur voor het strakke, het onversierde landschap, zijn voorkeur voor turf en laagveen, voor een plaats als Delfzijl [...]. Er zit iets strengs, iets protestants in zijn gedichten, ook merkbaar in de vormgeving.’

Dat ‘protestants’ kan Bernlef behalve door het onversierde mede zijn ingegeven door lezing van *Het gemillimeterde hoofd*, waarin Krol voluit gezang 116 uit de bundel *Psalmen en Gezangen van de Eredienst der Nederlands Hervormde Kerk* citeert.² In de beginzin van zijn recensie wijst Bernlef op deze ‘merkwaardige roman’, die overigens destijds in *Het Parool* niet door hem was besproken, maar door Krol-bewonderaar Raoul Chapkis (3-6-1967).

Het is in dit verband wel aardig een passage uit de bespreking van Chapkis te citeren, omdat daaruit blijkt dat ook andere critici dan

[1] Zie hun gezamenlijke publikaties *Wat zij bedoelen* en *Een cheque voor de tandarts*. [2] *Het gemillimeterde hoofd*, pp. 154-156.

Bernlef of Schippers het *Barbarber*-achtige in Krol feilloos wisten te onderkennen. Chapkis schrijft: 'De enige poëzie [in *Het gemillimeterde hoofd*, AZ] vinden we in het volledig geciteerde gezang 116 "Door den nacht van smart en zorgen", waarbij hij [= Krol, AZ] schrijft: "Wie kan mij uitleggen waarom bij het zien alleen al van deze regels de ogen mij weer vol tranen schieten? Waarom..." Die verklaring kan hij alleen geven door alle acht verzen van gezang 116 over te schrijven, zoals de organisatoren van "Jeugdsentiment; de jaren '50" hun gevoelens alleen konden uiten door een tentoonstelling te houden van fietsvlaggetjes en stripboekjes die hen ontroer(d)en.'

Hiermee zijn wij weer in de buurt van *Barbarber*, want deze jeugdsentiment-tentoonstelling was mede geïnspireerd op de 'algemene tentoonstelling' die *Barbarber* in juni 1965 in Enkhuizen had georganiseerd.¹ Het is dus een typische *Barbarber*-vorm, de ready made, waaraan Chapkis een ontroerende werking toekent; daarmee drukt hij, net als eerder Bernlef en Schippers, uit dat Krol erin geslaagd is de uitdrukking van privé-emoities te overwinnen.

Terug nu naar wat Bernlef 'protestants' noemt: waar dit tot strak metrum en nadrukkelijk rijm leidt, moet hij weinig van Krol hebben; hij voelt meer voor diens, wat hij noemt, Vroman-achtige aandacht voor oubolligheid, metrische losheid en subtiel rijm. In deze vergelijking voert Bernlef een door hem bewonderd soort poëzie van een bewonderd dichter op: samen met Schippers heeft hij Vroman geïnterviewd, en op andere plaatsen figureert deze als een belangrijk voorloper van Bernlefs favoriete poëzie in de jaren zestig.²

Zoals gezegd heeft Bernlef ook waardering voor Krols vermogen tot observeren; hieraan besteedt hij de tweede helft van zijn recensie over *Een morgen in maart*. Hij ziet dat in Krols beste gedichten het vermogen om maximale lading te geven aan een visueel minimum, uitmondt in een soort magisch-realisme. Deze vergelijking met een 'Nederlandse schilderstijl', zoals Bernlef het kenschetst, is in de context van de recensie eerder een onomwonden compliment dan een neutrale constatering. Uit het feit echter dat Bernlef Krols gedichten wel bespreekt in de kolommen van *Het Parool*, maar niet in zijn

[1] J. Bernlef en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*, p. 179. [2] J. Bernlef en K. Schippers, *Wat zij bedoelen*, pp. 163-184; J. Bernlef en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*, p. 178; J. Bernlef (samenst.), *Ga jij de klas maar uit!*, pp. 41-46.

meer persoonlijk en principieel getinte poëziechroniek in *De Gids*,¹ valt op te maken dat het hem te ver gaat dit werk tot inzet te maken van een literair-historische, literair-politieke of poëtische discussie.

Zaten de nuances in Bernlefs oordeel over *Kwartslag* en *Een morgen in maart* in zijn onderscheid tussen goede en minder goede verhalen of gedichten, in zijn bespreking van *De ziekte van Middleton* (*Algemeen Dagblad*, 22-11-1969) zitten zij in het onderscheid tussen deze roman en *Het gemillimeterde hoofd*. In het *Algemeen Dagblad*, waarin Bernlef inmiddels was gaan schrijven, was *Het gemillimeterde hoofd* niet besproken. Misschien dat hij daarom de gelegenheid aangrijpt om alsnog zijn beeld van dit boek te geven, en zijn oordeel erover. Hij heeft het zeker, en waarschijnlijk nog recent, ook onder ogen gehad als bron voor een schoolboek.²

In zijn recensie schrijft hij dat *Het gemillimeterde hoofd* 'sterk afweek van wat men gevoeglijk onder een roman verstaat. Zoals in meer hedendaagse romans bestaat het geraamte van het boek niet meer uit een handeling, een verhaal, maar uit een soort inventaris van de gedachten, ervaringen enz. van de hoofdpersoon, waarbij de scherpe scheiding tussen wat belangrijk is en onbelangrijk voor een groot deel komt te vervallen (het verhaal is de hoofdpersoon immers zelf).' Het is een echo van de beginzin van zijn bespreking van *Kwartslag*:³ door te stellen dat de scherpe scheiding tussen belangrijk en onbelangrijk erin vervaagd is, maakt Bernlef ook van *Het gemillimeterde hoofd* een roman volgens *Barbarber*-recept.⁴ Zo expliciet zegt hij dit overigens niet, zoals zijn hele kwalificatie nogal neutraal is: hij heeft het immers nog niet over 'vernieuwing' of 'dood' van de roman, maar slechts over 'afwijking' van traditionele romans, een trend die hij in meer 'hedendaagse romans' signaleert. Toch is deze voorzichtige lokalisering in een ontwikkeling impliciet een vorm van annexatie.

Vond Bernlef van eerder werk dat het soms te weinig verplichtend

[1] In *De Gids* was Bernlef in 1966 Hans Andreus opgevolgd als chroniqueur van de poëzie. (Graa Boomsma, 'J. Bernlef', p. 2) De belangrijkste stukken eruit zijn in 1970 gebundeld in *Wie a zegt..* [2] Zie hierna, pp. 64 vlgg. [3] Zie hierboven, p. 59. [4] Een van de voorpublicaties van *Het gemillimeterde hoofd* in *Barbarber* had een typisch ready-made-karakter: alle onderdelen ervan begonnen met 'VAN DE BOEKENPLANK' (*Barbarber*, nr. 46, mei 1966, pp. 28-30). Bij voorpublicatie van enkele paragrafen in *Avenue* wees ook redacteur D. Hillenius op het *Barbarber*-achtige in Krols werk (*Avenue*, februari 1967).

en te relativerend was, van *Het gemillimeterde hoofd* vindt hij dat niet; het boek verleidt de lezer tot verder denken over de vraag hoe de dingen zich verhouden tot het beeld dat wij ervan vormen. Op deze kwestie, die in andere vorm ook enige tijd later in de *Raster*-discussie aan de orde komt, kom ik straks nog terug.

Over *De ziekte van Middleton* is Bernlef vervolgens tamelijk beknopt: het biedt na *Het gemillimeterde hoofd* geen nieuwe perspectieven. Een 'treurig boek' noemt hij het zelfs, slechts amusant om te lezen vanwege de stijl, en net als *Het gemillimeterde hoofd* fragmentarisch opgezet.

De reden waarom hij het boek treurig vindt, is wat merkwaardig, maar lijkt kenmerkend voor een recensent die zelf ook verhalen en romans schrijft. Volgens Bernlef blijkt Margaret Middleton – de vrouw met de grote boezem, favoriete van de door foto's van dergelijke vrouwen geobsedeerde hoofdpersoon – overleden, wanneer de hoofdpersoon haar eindelijk gaat bezoeken; dat zou treurig stemmen. Margaret Middleton is echter alleen een pin-up-figuur, dus niet iemand die in werkelijkheid bezocht kan worden of die sterfelijk is. In Bernlefs visie is zij mogelijk net zo iemand als het titelpersoonage in zijn eigen, een half jaar eerder verschenen verhaal 'De verdwijning van Kim Miller'.¹ Dat is een fotomodel wier aanwezigheid weliswaar onduidelijk is, maar van wie toch moet worden vastgesteld dat zij meer is dan een foto.

Hadden *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* Bernlefs gedachten inderdaad verder gestuurd in de richting van de vraag hoe de dingen zich verhouden tot het beeld dat wij van hen vormen, dan zou hij zich eerder hebben kunnen afvragen of er buiten de foto's wel ooit een Margaret Middleton kan hebben bestaan. Hij heeft zich bij de lectuur van dit boek kennelijk niet weten los te maken van de realisme-opvatting uit zijn eigen werk.

Een verzameling stoelen

Wanneer Bernlef in de zomer van 1973, na een onderbreking van bijna twee jaar, zijn werk als poëzierecensent van *De Gids* herneemt, begint hij met een hem typerende herinnering: 'Het enige dat ik mij van twee door het tijdschrift *Raster* in de winter van 1969 georganiseerde gesprekken tussen Rein Bloem, Gerrit Kouwenaar, Jacques

[1] J. Bernlef, *De verdwijning van Kim Miller*, pp. 9-18, 51-60 en 155-157.

Firmin Vogelaar, H. C. ten Berge en mijzelf over moderne poëzie herinner is dat, na een discussie over stoel (object), stoel (woord), stoel (betekenis) en hun onderlinge relaties of juist niet [...] Gerrit Kouwenaar door een Provençaalse rieten stoel zakte.’¹

Genoemd gesprek was al in 1970 in *Raster* weergegeven,² maar de creatieve gevolgen ervan kwamen pas in 1973 aan het licht: al snel had Bernlef het gedicht ‘De stoel van Gerrit Kouwenaar’ geschreven, en vervolgens een hele reeks gedichten, prozateksten en ready mades over stoelen. Uit deze verzameling, die najaar 1973 onder de voor de hand liggende titel *De Stoel* is verschenen, had Bernlef kort voor zijn terugkeer als recensent in *De Gids* al het een en ander voorgepubliceerd.³ Zowel de opmerkingen in de *Raster*-discussie als de daaruit voortgekomen verzameling spelen een rol in wat Bernlef na 1969 over Krol schrijft.

Hoewel het *Raster*-gesprek niet steeds uitmunt in helderheid, is toch min of meer duidelijk dat het merendeel van de gesprekspartners de opvatting huldigt dat de relatie tussen woorden, betekenissen en objecten op niet meer berust dan op algemeen aanvaarde afspraken. Alleen Bernlef sluit de mogelijkheid niet uit dat die afspraken een al bestaande relatie bevestigen; hij meent dan ook in ernst dat er een verband is tussen bij voorbeeld de klank van het woord ‘stoel’ en de werkelijke stoel waarnaar dit woord verwijst.⁴

Ook aanvaardt hij de consequentie van deze opvatting dat de relatie tussen woord en betekende zaak bij abstracte woorden een andere is dan bij concrete; derhalve weigert hij woorden als bij voorbeeld ‘vrijheid’ te accepteren in poëzie. ‘Het is het kenmerk van slechte gedichten,’ zegt hij, ‘dat ze uitmunten in dat soort woorden.’⁵

Deze opvatting verklaart impliciet waarom hij in diezelfde tijd in het door hem samengestelde schoolboek *Ga jij de klas maar uit!* de volgende passage uit *Het gemillimeterde hoofd* opneemt:⁶ ‘Vieze woorden. Wat zijn vieze woorden. Niet de woorden die men stiekem uitsprekt, want dat zijn lekkere woorden. Nee, vieze woorden zijn woorden die men niet horen wil. Ieder mens heeft zijn eigen vieze woorden. Mijn vieze woorden zijn: ‘erudiet’, ‘intelligent’, ‘cultuur’, ‘kunst’, ‘het mens-zijn’. * Ik gebruik ze nooit en als ik ze lees stijgt mij

[1] J. Bernlef, ‘Van masturbantenland naar Arcadia, over het werk van Kees Ouwers.’ [2] Lidy van Marissing, ‘Literatuur in discussie.’ [3] J. Bernlef, ‘“De Stoel” (een voorpublicatie).’ [4] Lidy van Marissing, ‘Literatuur in discussie’, p. 114. [5] Ibidem, p. 115. [6] J. Bernlef (samenst.), *Ga jij de klas maar uit!*, p. 222.

het bloed naar het hoofd. Elke keer als mij zo'n woord onder ogen komt zou ik naar de Officier van Justitie moeten gaan om me te beklagen. // **De psycholoog trekt hieruit natuurlijk zijn conclusies – conclusies die ik zelf allang heb getrokken, maar niet zal meedelen, in verband met mijn schaamte.*'¹

Bernlef ziet in Krol kennelijk een verwante geest, die weigert abstracte woorden te accepteren. Mogelijk ligt die visie ook ten grondslag aan zijn keuze van een tweede citaat, de passage uit *Het gemillimeterde hoofd* waarin Krol samenvattingen of navertellingen van een boek afwijst, en die eindigt met de uitspraak: 'De inhoud van een boek heeft geen andere uitdrukking dan de woorden waarmee het geschreven is.' Dat betekent onder meer dat de inhoud zich niet laat abstraheren.

Het oordeel dat Bernlef in *Ga jij de klas maar uit!* over Krol velst, lijkt overigens niet door zijn nog verse negatieve kijk op *De ziekte van Middleton* te zijn beïnvloed. Hij geeft beknopt informatie over *De rokken van Joy Scheepmaker*, *Kwartslag* en *Het gemillimeterde hoofd*; alleen over het laatste spreekt hij ook nog een oordeel uit, door het een 'fascinerende tussenvorm van roman en essay' te noemen. Uit zijn keuze blijkt dat Krol tot de ongeveer tien prozaschrijvers behoort die hij in de jaren zestig van belang acht. Literair-historische uitspraken doet Bernlef niet, zodat ik het bij deze constatering moet laten, die net zo vaag is als de typering van de plaats van *Het gemillimeterde hoofd* in de traditie in Bernlefs recensie van *De ziekte van Middleton*.

In zijn volgende bespreking, die van *De laatste winter* (*Algemeen Dagblad*, 21-11-1970), beperkt Bernlef zich tot de samenvatting van het verhaal en een enkele globaal interpreterende opmerking. Aan een oordeel waagt hij zich niet. Wel stelt hij nogmaals *Het gemillimeterde hoofd* voor als het boek waarin Krol voor het eerst duidelijk het thema omlijnd heeft waarop zijn werk varieert: 'Dat thema is het denken. Of: wat doen wij met de wereld.' Als voorbeeld van de karakteristieke, fragmentarische vorm van Krols denken voert Bernlef het aan Spinoza ontleende motto van *Over het uittrekken van een broek* (niet door hem besproken) op, dat bestaat uit een stelling, het bewijs en een toelichtende opmerking.

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, pp. 23-24; cursivering van Krol. In Bernlefs weergave is overigens niet meer duidelijk dat de cursief gedrukte slotzin een voetnoot is.

De enige passage in deze recensie waarin een oordeel wordt uitgesproken, is die waarin Bernlef vaststelt dat een van de hoofdpersonen gelijk heeft met de opvatting dat het beeld van iets belangrijker is dan de werkelijkheid. Opvallend genoeg legt hij dat de krantelezer niet uit met een voorbeeld van Krol, maar met een van hemzelf: 'Als men wel eens gelet heeft op het gedrag van Amerikaanse toeristen zal men de juistheid van die stelling kunnen onderschrijven. Als ware slaapwandelaars dwalen zij fotograferend door Europa om pas thuis, als de foto's en dia's ontwikkeld zijn, werkelijk op reis te gaan.' Daarmee is voor hem ook *De laatste winter* een boek waarin de thematiek van *Het gemillimeterde hoofd* centraal staat. Net als die van Fens zijn ook Bernlefs verwachtingen van een boek van Krol sterk door *Het gemillimeterde hoofd* bepaald.

Je kunt je echter afvragen of hij *De laatste winter* wel erg aandachtig gelezen heeft. Een vraag die niet voortkomt uit het al vaker geconstateerde feit dat Bernlef geneigd is zijn eigen visie en eigen voorbeelden op de voorgrond te plaatsen. Het tegengestelde is nu eerder het geval: hij zegt in zijn bespreking van *De laatste winter* niets over bepaalde details die in die tijd juist voor hem belangwekkend waren.

Al die details hebben met stoelen en zitten te maken. Het boek wemelt van de zinnen waarin wordt vastgesteld dat iemand zit (zinnen als: 'Het was trouwens niet zo'n goede stoel. Als ze erop zat, plakte het leer aan haar benen.'; de passage over de ook op het omslag afgebeelde 'Flaming June', het meisje dat op een sofa ligt; observaties als: '[...] terwijl hij op zijn stalen bureaustoel achterover leunde, waarbij hij met zijn handen de rand van het bureau vastgreep.' en: 'Dames die achter op hun dijen de striemen hebben van de plastic stoelen waar ze op gezeten hebben...'¹). Op het moment dat Bernlef deze roman las, moet hij al bezig zijn geweest met het 'stoel'-project, waarvoor hij ook uit andermans werk putte. Maar in zijn recensie komt het woord 'stoel' niet voor; een gemis dat hij pas in zijn bespreking van *De chauffeur verveelt zich* goedmaakt, maar dan weer in overdreven mate.

Vier keer heeft Bernlef dus werk van Krol besproken en één keer heeft hij eruit geput voor een bloemlezing, voordat hij *De chauffeur verveelt zich* recenseert. Hij heeft Krol vooral beoordeeld en gekwalificeerd als een soort nieuw-realist, die nadenkt over de werkelijkheid. Aan dit vermogen tot observeren en denken maakt hij vrijwel

[1] *De laatste winter*, resp. p. 9, p. 14, p. 23 en pp. 28-29.

al het andere ondergeschikt. Daarbij is *Het gemillimeterde hoofd* als een maatstaf gaat fungeren voor kwaliteit, die door volgend werk kennelijk niet geëvenaard of overtroffen wordt.

Ook de bespreking van *De chauffeur verveelt zich* (*Algemeen Dagblad*, 21-4-1973) start met *Het gemillimeterde hoofd*, en wel als volgt: 'Gerrit Krol heeft eens in zijn boek *Het gemillimeterde hoofd* – een uitstekende introductie tot zijn werk als u nog nooit iets van hem gelezen hebt – gezegd dat als iemand een boek "in enkele woorden na kan vertellen", een boekbespreker bijvoorbeeld, het dan geen goed boek is. / Dan staan er te veel woorden in. Gerrit Krols boeken zijn niet na te vertellen, je kunt ze beschrijven, zoals je een stoel kunt beschrijven. Maar wat die stoel écht is, daarvoor moet je erop gaan zitten.'

Hier is alsnog de 'stoel'-verzamelaar aan het woord. Het voorbeeld komt namelijk niet uit *De chauffeur verveelt zich*, maar uit Bernlefs eigen koker. Het fungeert als opstapje naar de meest uitgesproken waarderende passage in deze recensie: 'Ik ervaar het lezen van Krol als een soms fysieke ervaring. Je zit erbij op het puntje van je stoel, wachtend op de explosie die nooit komt. Je raakt gespannen als een veer.'

In geen van de eerdere recensies laat Bernlef zich zo emotioneel-waarderend uit; het is een ontboezeming die slecht lijkt te passen bij zijn waardering voor het ondramatische en het alledaagse. Ik concludeer daaruit dat zijn waardering voor *De chauffeur verveelt zich* bijna los staat van zijn eigen poëtische opvattingen en van zijn waardering voor *Het gemillimeterde hoofd*, ook al refereert hij wel aan Krols eis dat een criticus een boek niet moet samenvatten; hij citeert een passage over 'huilen', en schrijft dan: 'Dat is wat mij betreft een perfecte beschrijving van hoe Krol zijn emoties op het papier brengt. Zo moet je dit boek bespreken, vind ik, met zichzelf.'

Veroordeelde Bernlef in 1965 nog expliciet de aandacht voor privé-emoties, in 1973 vereenzelvigt hij de emoties in een roman met de van de schrijver. In dat opzicht lijkt hij veranderd.

Aanvankelijk is de toon van de recensie nog neutraal: Bernlef brengt de fragmentarische opbouw van *De chauffeur verveelt zich* in verband met die in *De ziekte van Middleton* en *De laatste zomer* (sic¹). Maar zo gauw hij die opbouw vergelijkt met de ogenschijnlijk overeenkomstige opbouw van werken van Hugo Raes, dan bena-

[1] Is deze slordige weergave van de titel niet een bewijs te meer dat hij dit boek slechts vluchtig heeft gelezen?

drukt hij dat bij Krol 'die structuur niet het gevolg [is] van een bepaalde literaire theorie, maar van een persoonlijke neiging een boek in enkele zinnen te schrijven.'

Anders dan Fens later in zijn *Standaard*-recensie¹ stelt Bernlef niet direct Krol aan Raes ten voorbeeld, maar maakt hij onderscheid tussen theoretische en persoonlijke motieven voor het hanteren van een bepaalde vorm. Impliciet beschouwt hij Krol echter wel degelijk als een voorbeeld voor Raes. Uit de rest van de recensie blijkt Bernlefs voorkeur voor de persoonlijke motieven. Uit zijn eerdere recensie van *Het Smarán* van Raes (*Algemeen Dagblad*, 24-3-1973) blijkt bovendien dat de afwijzing van diens methode hem niet pas door het boek van Krol is ingegeven.

Voor het overige besteedt Bernlef met name aandacht aan de inhoud van het boek; citaten begeleidt hij met enthousiaste instemming, en de titel verklaart hij op een voor zijn doen levendige manier, waarbij hij vooral het niet al te ingewikkelde van het boek nadruk geeft: 'Jamaar die chauffeur dan, waar gaat het boek nou over, hoor ik al iemand zaniken. Over liefde, dat zei ik al, en over automatisatie. Een chauffeur is iemand die een auto bestuurt. Dat is heel ingewikkeld als je het niet kunt, maar doodeenvoudig als je het geleerd hebt. Je verricht een heleboel handelingen, maar die spelen zich op een bijna onbewust vlak af, je rijdt met een snelheid van 120 kilometer over de weg en je verveelt je.'

In deze titelverklaring zit de opvatting van Krol wel erg slordig in een voorbeeld van de criticus verpakt, zodat nauwelijks valt vol te houden dat Bernlef dit boek 'met zichzelf' bespreekt. Ook nu kan hij het niet laten met eigen voorbeelden in Krols werk binnen te dringen. Zo vermeldt hij meer hele en halve inhoudsingrediënten, maar steeds met positieve bedoelingen. Hij zegt verbluft te zijn door de evocatieve kracht van Krols stijl, overtreft deze lof nog met de eerder geciteerde uiting van emotionele, fysieke waardering, en laat dit uitmonden in de interpretatie dat *De chauffeur verveelt zich* zich laat lezen 'als een notitieblok over een bepaalde periode uit het leven van Gerrit Krol', daarmee implicerend dat het notitieblok een genre is dat hem tot de toppen van zijn enthousiasme brengt.

Deze passage over het notitieblok leidt tevens een besluit in dat al met al als een waardige apotheose van deze recensie kan worden gezien, omdat Bernlef daarin weer lijkt te zijn teruggekeerd tot *Barbar*-normen. *De chauffeur verveelt zich* past niet alleen binnen de

[1] Zie hierboven, p. 44.

door Krol gestelde norm; was dat het geval geweest, dan zou deze recensie misschien net zo weinig oordeel hebben bevat als die van *De laatste winter*. De roman voldoet vooral ook aan Bernlefs normen. Niet voor niets citeert hij van de vele uitspraken waarmee Krol binnen het boek zijn eigen boek typeert, juist de volgende: 'Een serie praktijkgevallen, meer is het niet. Een naslagwerk voor kantoorpersoneel met hier en daar een kwinkslag.' (p. 125) Zo serieus en enthousiast als Bernlef is over het notitieblok als genre, zo serieus en enthousiast is hij over het kantoorpersoneel als doelgroep. Hij vult het citaat aan met de opmerking dat de meeste mensen die op een kantoor werken zich niet langer verbazen over eenvoudige automatisen als het zich opnieuw vullen van een wc-stortbak, een voorbeeld dat deze keer wel aan Krol ontleend is (p. 23); daarmee is de functie van dit boek gegeven: 'Om die verbazing weer eens op peil te brengen is een boek als *De chauffeur verveelt zich* een uitnemende remedie.' Zo eindigt de recensie.

Daarmee is duidelijk dat de *Barbarber*-criteria voor Bernlef niet in 1971 tegelijk met het tijdschrift zijn verdwenen. Het criterium dat literatuur de verbazing in stand moet weten te houden, is een zuiver *Barbarber*-criterium. Aantekeningen op een notitieblok vormen volgens de *Barbarber*-opvattingen een tot de literatuur te rekenen genre (bijna een ready made), en kantoorpersoneel is een ideale doelgroep voor *Barbarber*-teksten.

Evenmin als in eerdere recensies zegt Bernlef in dit geval iets over het mogelijk vernieuwende karakter van een dergelijk boek. Zijn aandacht lijkt niet zozeer te worden gestuurd door het literair-historische belang ervan als wel door de mogelijkheden die het de lezer biedt zich met de werkelijkheid te verstaan. Je zou kunnen zeggen dat zijn oordeel mede impliceert dat hij *De chauffeur verveelt zich* verre van vrijblijvend vindt.

Daarmee is hij stevig in de stoel van zijn eigen kritische normen gaan zitten. Normen waarvoor hij overigens enige tijd later niet het beeld van de stoel gebruikt, maar wel die van het zitten, wanneer hij schrijft: 'Wat betekent het vertalen of schrijven over mensen die met hetzelfde bezig zijn als jij anders dan proberen ze in te lijven; een onbloedige vorm van kannibalisme. Je rangschikt hun materiaal net zo lang tot het in jouw keelgat past. Daar zit het goed.'¹

Gezien zijn omgang met Krol tussen 1965 en 1973 moet Bernlefs

[1] J. Bernlef, 'Tussen oog en licht. Over Howard Nemerov en Richard Wilbur', p. 217.

keelgat wel in sterke mate gevormd zijn door de opvatting dat literatuur een verrassende visie op de werkelijkheid mogelijk moet maken; grote veranderingen in die opvatting zijn niet te zien, mede doordat Bernlef in het algemeen grote happen neemt, die hij gemakkelijk verteerbaar maakt door voorbeelden uit het besproken boek zonder toelichting te vermengen met eigen voorbeelden.

Wel valt vast te stellen dat *Het gemillimeterde hoofd* en *De chauffeur verveelt zich* de fijnproever in hem wisten te raken. Dat hij de hapklare brokken die *De laatste winter* voor hem had klaarstaan, niet heeft geslikt, kan, in dezelfde beeldspraak, worden toegeschreven aan het feit dat hij die dag kennelijk geen trek had. Hij is in deze jaren kennelijk vooral romancier en dichter; literaire kritiek is daarbij een activiteit op het tweede plan.

4. Wam de Moor, of: Krol en Dostojewski

Aan zijn tweede bundel kritieken, *Deze kant op* (1986), laat Wam de Moor een motto voorafgaan van Willem Brakman en een van Krol. Uit *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* citeert hij: 'Voor het waarderen van literatuur heb je een tweeledig talent nodig. Talent om jezelf te leren kennen en talent voor taal.'¹ In enkele besprekingen van werk van anderen memoreert De Moor instemmend Krols eis dat een roman massa moet hebben.² Toch is het voorbarig uit deze aanwezigheid van Krol in een in 1986 verschenen bundel kritieken te concluderen dat Krol voor De Moor een voorbeeldig auteur is. Zeker in de periode tot 1973 was hij dat niet. Dat neemt niet weg dat het weinige dat De Moor over Krol heeft geschreven, voordat hij *De chauffeur verveelt zich* bespreekt, getuigt van een grondige aanpak.

Van het eerdere werk heeft hij alleen *De laatste winter* gerecenseerd (*De Tijd*, 30-1-1971). In deze recensie volstaat hij niet met het overnemen van het door Kees Fens aan hem doorgegeven estafette-stokje, want hij loopt een groot deel van het voor de *Tijd*-lezer in principe al bekende traject opnieuw af. Hij heeft niet alleen het eerdere werk herlezen (of voor het eerst gelezen; dat is niet duidelijk), maar zich ook verdiept in secundaire literatuur.

Krols poëzie noemt hij alleen via titels, over het proza spreekt hij tevens een oordeel uit: *Het gemillimeterde hoofd* is 'van een uitzon-

[1] Wam de Moor, *Deze kant op*, p. 5. [2] Ibidem, pp. 82 en 218.

derlijk hoge kwaliteit', de 'schelmenroman' *De ziekte van Middleton* heeft Krol terecht een toenemende populariteit bezorgd¹ en ook het eerdere proza blijkt 'bij nader inzien volledig de moeite van het lezen waard.'

Zijn citaten ontleent De Moor niet alleen aan de twee genoemde romans, maar ook aan interviews met Krol en aan de novelle *De zachtmoedige* van Dostojewski. De citaten laten, zegt hij, een schrijver zien die liever door ordening waarheid suggereert dan verhalen vertelt. Deze opmerking wijst terug naar het citaat waarmee de recensie begint, een passage waaruit blijkt dat literatuur de werkelijkheid moet arrangeren: 'Schrijven is het enige volgens mij dat een mens in zijn leven kan doen. Een verband dat er nog niet is omdat het niet op papier staat, dit verband onder woorden te brengen op een manier die de lezer in lachen doet uitbarsten, in de handen klappend: zo is het, zo is het precies – dat is het hoogste waartoe een mens in staat is.'² In deze beginpositie geplaatst is het niet zomaar een citaat uit het werk van Krol aan de hand waarvan De Moor het werk zal gaan toelichten, het is ook een stelling waarachter de recensent zich lijkt te zullen gaan plaatsen, tenzij hij expliciet aangeeft dat Krol het door hem zelf geformuleerde ideaal niet weet te verwezenlijken. Dit laatste is echter niet het geval.

De Moor gaat verder in op de vraag of Krols werk zuiver autobiografisch is, dan wel mede gekleurd door de verbeelding. Hij concludeert tot dit laatste en citeert daartoe twee elkaar aanvullende interviews (respectievelijk van Van Marissing³ en Phaff), waaruit op te maken valt dat autobiografie en verbeelding elkaar niet hoeven uit te sluiten; het hoofdthema van Krols werk is immers de meerduidigheid van de taal ('het juiste woord op de juiste plaats' en 'het échec van het woord in onduidelijke situaties').

De Moor lijkt deze bescheiden afstand tussen fictie en biografie al weer op te heffen, wanneer hij schrijft dat *De zachtmoedige* van Dostojewski Krols lijfboek is. Daarmee vereenzelvigt hij de persoon Gerrit Krol zonder meer met de ik-figuur in *Het gemillimeterde hoofd*. Maar je moet wel onwrikbaar in je fictionaliteitsschoenen staan, wil je niet voor deze drang tot vereenzelviging zwichten: op

[1] Of deze observatie klopt, valt te bezien: de meeste recensies slaan dit boek lager aan dan *Het gemillimeterde hoofd*, en een herdruk zou pas tien jaar later verschijnen. [2] *Het gemillimeterde hoofd*, pp. 25-26. [3] De Moor noemt alleen Van Marissing, maar hij doelt op het gesprek waarbij ook Fens betrokken was; zie hierboven, p. 36.

maar liefst drie plaatsen in *Het gemillimeterde hoofd* komt deze novelle ter sprake, en steeds in gunstige tot superlatieve bewoordingen, zoals: 'Men denkt dat de schrijver veel leest. Niemand leest minder dan de schrijver; tenminste ik. Ik lees acht à tien boeken per jaar en dan nog bij voorkeur boeken die ik al eens gelezen heb. *Werther Nieland* bijvoorbeeld heb ik talloze malen doorgenomen en *De zachtmoedige*, daar lees ik bijna dagelijks in. De kracht die van deze beide werkjes uitgaat heb ik volledig in mijn schrijven opgenomen.'¹

Dit laatste blijkt Krol zowel in technische als in thematische zin te bedoelen. Even eerder heeft hij geschreven dat boeken interessanter worden, wanneer de personen die met elkaar spreken niet meer hetzelfde bedoelen. Als goede voorbeelden van boeken die aan de eis voldoen dat de werelden van personen erin ten opzichte van elkaar een beetje verschoven zijn, noemt hij al *Werther Nieland* en *De zachtmoedige*, welk laatste 'niet geeft een dialoog tussen twee figuren in het boek, maar tussen de ik-figuur en de lezer. (Het is dus eigenlijk een monoloog.)'² Deze formele eigenschap valt ook aan Krols eigen werk toe te kennen.

Met betrekking tot zijn verwantschap met de thematiek van *De zachtmoedige* schrijft Krol: 'Dit boekje heb ik als vijftienjarige in mijn bezit gekregen. Vanaf de dag dat ik het heb gelezen is het niet meer uit mijn gedachten geweest. De Zachtmoedige. Nooit is een vrouw zo volledig beschreven als de Zachtmoedige en tegelijk: nooit zijn we minder van een vrouw te weten gekomen, we weten niet eens hoe ze heet. [...] De vrouwen uit mijn leven, allemaal zijn ze de Zachtmoedige.'³

Door deze, niet door hem geciteerde passages, moet De Moor op de gedachte zijn gekomen *De Zachtmoedige* te lezen, bij voorbeeld om na te gaan welke kracht ervan uitgaat, wat de vertelwijze is en of Krol een juist beeld schetst van de vrouw in deze novelle. Studieuze overwegingen dus. Als het ware om aan te geven dat hij zelfstandig op onderzoek is uitgegaan, citeert De Moor een uitspraak van Dostojewski die niet bij Krol voorkomt,⁴ maar die wel past bij wat hij kennelijk als de kern van Krols literatuuropvatting beschouwt; deze uitspraak luidt: 'De reeks herinneringen die hij [= de verteller, a.z.] oproept brengt hem tenslotte onvermijdelijk tot de *waarheid*; en de

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 79. [2] Ibidem, p. 78. [3] Ibidem, pp. 55-56.

[4] Je kunt je afvragen welke dagbladlezer op dat moment weet dat de recensent is teruggegaan naar de bron; alleen Krol zelf, en een enkele lezer die *Het gemillimeterde hoofd* goed kent of binnen handbereik heeft.

waarheid verheft onvermijdelijk zijn geest en zijn hart.'¹ Dat lijkt zoveel te betekenen als: arrangement leidt tot waarheid, en mensen hebben waarheid nodig. Dat dit voor Krol geldt, valt op te maken uit De Moors conclusie dat het eerste deel van *De ziekte van Middleton* bestaat uit 'levendig en razend knap beschreven geschiedenissen met vrouwen, vol van de teleurstellingen die de pandjeshuisbaas van Dostojevski moest doorstaan.'

Na dus in verschillende toonaarden de lof van *De ziekte van Middleton* te hebben gezongen, bestrijdt De Moor nog eens expliciet de door sommigen naar voren gebrachte mening als zou deze roman gebrek aan samenhang vertonen. Een opmerking die met name bedoeld lijkt ter correctie van wat Kees Fens een jaar eerder in *De Volkskrant* schreef;² De Moor spreekt over een 'niet erg zinnige bewering ten aanzien van een boek dat zozeer door een dwanggedachte in toom wordt gehouden: alleen de allerbeste boezem is goed genoeg, alleen het allerraakste woord raak genoeg.'

Hij stelt vast dat deze gedachte Krol ook in *De laatste winter* bezighoudt, hoezeer dit boek in andere opzichten ook van de twee eraan vooraf gegane romans moge verschillen. Hij ziet *De laatste winter* als een soort antwoord op het beginhoofdstuk van *De ziekte van Middleton*, dat 'De eerste winter' heet. De verteltechniek is een volkomen andere dan die in de eerdere 'suksesboeken' – er is meer afstand – en dat acht De Moor wel verstandig. Hij vindt dus dat een schrijver zich juist na gebleken succes moet vernieuwen, daarmee het risico vermijgend in het slib te blijven steken van een leeggestroomde rivier.³ De Moor toont bovendien direct aan hoe effectief deze nieuwe vertelwijze is, want nu juist blijkt hoezeer Krols kracht ligt in beknoptheid en ironie. Het effect is: een boek dat zo transparant is als dia's,⁴ luchtiger dan *De ziekte van Middleton*.

Waar nog maar even tevoren de samenhang in deze laatste roman verdedigd was met verwijzing naar de bindende dwanggedachte, daar wordt nu met even groot gemak *De laatste winter* gewaardeerd

[1] Kennelijk citeert De Moor een andere vertaling dan de door Krol geraadpleegde. In iets andere bewoordingen staat hetzelfde in de door Krol 'prachtig' genoemde Dostojewski-vertaling van S. van Praag. (F. M. Dostojewskie, *De zachtmoedige*, p. 7; *Het gemillimeterde hoofd*, p. 78) [2] Zie hierboven, p. 34. [3] Vergelijkbaar met Ter Braaks waardering voor Vestedijk, die niet op de Olympus is blijven zitten waarop de lezers hem sinds *Het vijfde zegel* geplaatst hadden. (Menno ter Braak, *De duivelskunstenaar*, p. 60) [4] In het boek is sprake van iemand die *transparancias* [= dia's] koopt (*De laatste winter*, p. 13).

als een boek dat zich minder aan de lezer opdringt als onontkoombaar. De Moor wil boeken kennelijk op hun eigen merites beoordelen, en schuwt daarbij niet het positief gebruik van criteria die elkaar uitsluiten.

Dat hij de eigen merites van een werk van belang vindt, blijkt ook wanneer hij de vertelwijze in *De laatste winter* opnieuw ter sprake brengt, maar nu als een verschijnsel dat verdedigd moet worden tegen mogelijke beschuldigingen van ouderwetsheid. Door de hele wijze van formuleren wekt De Moor de indruk dat hij zijn publiek wil winnen voor de gedachte dat het een vernieuwing mag heten, wanneer een schrijver een oud procédé nieuw leven inblaast: 'Deze [= de verteller, AZ] gooit het zo nu en dan met de lezer op een akkoordje en geeft vooral zijn figuren niet de kans een eigen leven te gaan leiden. Is dat dan zo knap van Krol? Dat was vroeger toch juist een eis!? Jammaar, vroeger is nou niet, en wie wat uitgekeken is op het boeiende, ademloos uit te lezen, wangbijterige traditionele verhaal, kan bij Krol iets nieuws ontdekken, dat, zoals ook zijn vorige romans, gedragen wordt op een schuimlaag van humor. Geproefd bij Van het Reve, dus bij Nescio, en goed bevonden. Herinneren, vergeten, herhalen. Drie werkwoorden die zo ongeveer de structuur van dit superieur vertelde verhaal bepalen.'

Glashelder vind ik deze passage niet, vooral doordat aanvankelijk de verteldistantie oorzaak lijkt van uitstekende effecten en even later de totale structuur. Wel valt eruit op te maken dat De Moor een bijna onbeperkte bewondering heeft voor deze Krol, dat hij bij Krol de humor van schrijvers als Nescio en Van het Reve vindt en dat hij de ontwikkeling van de literatuur ziet als een ontwikkeling waarin vernieuwing mogelijk blijkt door het hergebruik van traditionele middelen. Daarmee is overigens niet gezegd dat hij dit als de enige vorm van ontwikkeling ziet.

De Moor blijft de formulering van zijn oordeel over *De laatste winter* trouw, wanneer hij dit boek in zijn bespreking van *De chauffeur verveelt zich* (*De Tijd*, 28-4-1973) opnieuw vergelijkt met een reeks dia's. Daarnaast blijkt dat zijn waardering voor het nieuwe in *De laatste winter* niet impliceert dat hij van het eropvolgende boek verwacht dat het de hiermee ingezette lijn voortzet; hij zegt alleen dat het conventioneel geschreven is dan *De chauffeur verveelt zich*. Ook nu lijkt hij nieuw werk dus veel krediet te geven, en het niet op voorhand te willen zien als vervolg op of consequentie van het direct eraan voorafgaande.

Wel ziet hij verband tussen nog ouder werk en het nieuwe boek; *De laatste winter* vormt voor hem op dit moment de uitzondering in een reeks boeken met gelijksoortige constructie: 'De constructie die het in *Het gemillimeterde hoofd* (1967) voorttr[e]ffelijk deed en in *De ziekte van Middleton* goed, levert ook in *De chauffeur verveelt zich* veel op.' Met dit oordeel over het belang van de constructie van het te bespreken boek rondt hij een inleiding af, waarin hij via een aantal omcirkelingen bij *De chauffeur verveelt zich* is uitgekomen. In de ruimste cirkel, de beginaline, spelen Krol of actuele literatuur nog geen rol. De Moor begint te stellen dat het humoristische effect van de *verspreking* in het dagelijks leven zijn literair equivalent vindt in het humoristische effect van de *zelfcorrectie* – zie Hildebrand, zie Haverschmidt. Eén cirkel naar binnen, de tweede alinea, komt Krol ter sprake, maar dan nog vergeleken met Gerard Reve: de vorm van zelfcorrectie die in *De chauffeur verveelt zich* voorkomt, valt te vergelijken met die in *Lieve jongens* (dat dan zojuist verschenen is, en twee maanden eerder (*De Tijd*, 17-2-1973) door De Moor besproken, zodat de lezer begrijpt wat de vergelijking betekent).

Tussen deze cirkel en de binnenste, waarin alleen sprake is van *De chauffeur verveelt zich*, geeft De Moor aan wat Krols belangrijkste preoccupatie is: de gedachte dat hij als schrijver bezig is met het arrangeren van de werkelijkheid. Het is een gedachte die ook in de bespreking van *De laatste winter* al naar voren komt, maar niet zo expliciet als nu. Bovendien wordt hij in dit laatste geval gevolgd door de verklaring dat elke schrijver van deze gedachte doordrongen zou moeten zijn, 'maar de praktijk doet anders vermoeden'. Anders dan Bernlef of Fens, in zijn *Standaard*-recensie, noemt De Moor geen naam van enig ander auteur; wel is ook voor hem Krol een voorbeeldig auteur.

Dat de preoccupatie met het arrangeren een typische schrijversproblematiek betreft, ziet De Moor wel in, maar het is een problematiek die net zo goed van belang is voor lezers. Hij stelt Krols uitspraak over het boek 'Ik kan alles, ik kan het hele boek weglaten. Hoe geheel anders zou mijn leven dan zijn', typische schrijversproblematiek dus, tegenover het lezersbelang dat naar voren wordt gebracht in de uitspraak: 'Het [= het boek, az] dient er meer toe om iemand situaties in zijn werk te laten herkennen. Een serie praktijkgevallen, meer is het niet.' Zo trekt De Moor de belangen van schrijver en lezer naar elkaar toe, zodat de vraag voor de lezer van *De chauffeur verveelt zich* wordt of een mens kan veranderen, en of hij zich aan moet passen aan conventies die anderen hebben uitgedacht.

Deze vraag brengt De Moor op de paradoxaal geformuleerde lof dat Krol in zijn aandacht voor verstarring en verstillings een van de beweeglijkste auteurs van ons taalgebied is. De bewoordingen waarin deze lof gesteld is, verschillen nauwelijks van die van Fens in *De Volkskrant* een week eerder,¹ en het lijkt mij dan ook niet onwaarschijnlijk dat De Moor zijn recensie pas geschreven heeft, nadat hij die van Fens onder ogen had gehad.

Dat de lof voor de constructie niet totaal is, blijkt wel uit De Moors kanttekening dat *De chauffeur verveelt zich* het qua afgerondheid van de fragmenten moet afleggen tegen *Het gemillimeterde hoofd*. Volkomen strijdig met deze waardering voor de afgeronde fragmenten is De Moors voorkeur voor het middendeel van *De chauffeur verveelt zich* onder het argument dat daarin 'de rode draad die door alle teksten heenloopt, – de relatie van de schrijver tot zijn vrouw Marie – [...] wat duidelijker te zien is.' Moet ik hieruit concluderen dat De Moor toch liever van doen heeft met boeken met een duidelijke verhaallijn dan met fragmentarisch opgebouwde boeken? Is hij uiteindelijk een liefhebber van het heldere verhaal – met zijwegen die duidelijk zijn bewegwijzerd – en van rode draden? Dan zou dat te meer betekenen dat zijn lof voor Krol in het algemeen gelegenheidslof is; dat wil zeggen: uitgesproken waardering voor literair werk dat in principe op allerlei punten botst met de eigen literatuuropvatting en dat weliswaar niet tot een wijziging van deze literatuuropvatting leidt, maar wel even laat zien hoe rekkelijk de criticus is.

Het is ook in verband met zijn waardering voor het middendeel van *De chauffeur verveelt zich* dat De Moor zich positief uitlaat over het feit dat je 'de vermenging van melancholie en levensmoed waardoor Krols werk [...] gekenmerkt wordt' kunt ervaren, wanneer je het boek leest. In deze formulering schemert nog een heel ander aspect door van De Moors literaturopvatting, namelijk de eis dat een boek de lezer levenswaarden doet beseffen.

Sterk interpreterend legt hij vervolgens uit dat in *De chauffeur verveelt zich* buiten- en binnenwereld duidelijk zichtbaar worden, in hun samenhang en in hun verschil. Krol dwingt je te geloven dat het in schrijven om de binnenwereld gaat; met name de lyricus kan dat. Mogelijk zit ook in deze laatste formulering een echo van wat Fens even eerder had geschreven, dit keer over het 'lyrisch beginsel'² van deze roman. Maar De Moor gaat verder in zijn conclusies en stelt

[1] Zie hierboven, p. 43. [2] Zie hierboven, p. 46.

dat het Krol om het onzegbare, het onuitsprekelijke, gaat: 'Dat is bij hem niet iets vaags etherisch, maar bijvoorbeeld hoe je kunt beschrijven de wijze waarop een man zijn sigaret aansteekt of hoe hij, op voor hem kenmerkende manier, plaats neemt achter het stuur. Daarmee is het onzegbare nog niet getroffen, maar misschien lukt dit wanneer een groot aantal gegevens van deze aard elkaar aansteken tot een vuurwerk. Elk nieuw feit, elk beschrijvinkje, elke gedachte verandert het geheel.'

Weliswaar is dit laatste een parafrase van wat al in *Het gemillimeterde hoofd* staat, en wat al door menigeen is gesignaleerd; de nadruk op het onzegbare daarentegen is in dit verband nieuw. Pas na het *Revisor*-interview van T. van Deel¹ zal dit begrip als onderdeel van de essentiële karakterisering van *De chauffeur verveelt zich* een rol gaan spelen.

De Moor rondt zijn bespreking af met waardering voor Krols besef van betrekkelijkheid. Hiermee sluit hij in zekere zin, maar niet expliciet, aan bij zijn eerdere woorden over de zelfcorrectie: 'Diezelfde kracht wordt echter pas manifest doordat Krol tegelijkertijd elke zin of gedachte in betrekking brengt met andere zinnen of gedachten. In dit spanningsveld voel je je als lezer pas thuis na een tijdje wennen. Maar dan wordt lezen een heel andere bezigheid dan ademloos rennen naar het einde. Het wordt lezen en opkijken van je boek, nadenken over je zelf, en verder lezen.' Daarmee is zijn waardering de esthetica voorbij. Wat misschien nog het meest opvalt, is dat hij die waardering in eigen, tamelijk bescheiden woorden naar voren brengt. Dit in tegenstelling tot de recensenten die gretig *Het gemillimeterde hoofd* nazeggen: 'zo is het, zo is het precies.' De Moor stemt in met het citaat waarmee zijn eerste recensie opende.

Het is gevaarlijk om uit slechts twee recensies conclusies te trekken omtrent de waardering van een criticus voor een schrijver, en de mate waarin hij zijn waardering laat leiden door lectuur van vroeger werk. De Moor maakt evenwel niet de indruk zich al te zeer te hebben laten meeslepen door Krols eigen formuleringen; en waar hij vrijwel hetzelfde zegt als Fens, voegt hij ook daaraan iets toe dat Fens niet noemt. Hij komt uit deze twee recensies vooral naar voren als een criticus die een nieuw boek op zijn eigen merites wil beoordelen; hij laat zich bij dit oordeel wel sturen door zijn lectuur van vroeger werk, maar niet als had hij de automatische piloot inge-

[1] Zie hierna, p. 114.

schakeld. Dit blijkt te meer bij herpublicatie van deze recensie in boekvorm.¹ Daar voegt hij nog een alinea toe om duidelijk te maken dat het werk van Nicolaas Matsier en enkele andere *Revisor*-auteurs zeer aan dat van Krol verwant is.

Kennelijk behoort Krol voor De Moor tot die schrijvers voor wier kwaliteit en betrouwbaarheid hij wel zijn hand in het vuur durft te steken, maar voor wie hij niet door het vuur wil gaan. Daarvoor lijkt zijn opvatting over literatuur net iets te vaak met die van Krol te botsen.

Met het instemmend memoreren van ideeën van Krol en het tot motto verheffen van een van diens uitspraken schijnt De Moor in *Deze kant op* voor Krol overstag te zijn gegaan. Maar ook deze schijn bedriegt, want de drie romans die Krol tussen 1979 en 1984 gepubliceerd heeft (*Een Fries huilt niet*, *De man achter het raam* en *Scheve levens*), worden in deze bundel genegeerd. Op sommige uitspraken uit *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* wil De Moor wel het etiket 'voorbeeldig' plakken – voor Krols overige werk ontbreekt het hem kennelijk aan waarderende etiketten.²

5. P. M. Reinders, of: Krol en de Nieuwe Zakelijkheid

P. M. Reinders lijkt wat Krol betreft nog een onbeschreven blad, wanneer hij *De chauffeur verveelt zich* in *NRC Handelsblad* (4-5-1973) bespreekt. Maar al heeft hij niet eerder werk van Krol gerecenseerd, en al noemt hij in zijn recensie geen enkele titel van vroeger werk van Krol, helemaal zonder voorgeschiedenis is zijn recensie niet. Dat wordt echter pas duidelijk, wanneer men weet dat 'P. M. Reinders' de recensentenaam is van R. P. Meijer, destijds hoogleeraar Nederlandse taal- en letterkunde aan de University of London.

Zijn recensie is opvallend historisch georiënteerd. Na een uitgebreide samenvatting van *De chauffeur verveelt zich*, waarin het accent op de tegenstelling tussen 'hard' en 'zacht' ligt, en die uitmondt in de visie dat aan een keuze voor één van beide een keuze voor een leefomgeving voorafgaat, en na een wat kortere weergave van het

[1] Wam de Moor, *Wilt u mij maar volgen?*, p. 247. [2] Dit blijkt ook uit de lijst van ongeveer veertig romans uit de periode 1975-1987 die De Moor in 1988 de moeite waard achtte: geen van de zes romans van Krol uit deze periode figureert hierop. (Wam de Moor, 'Stilvallende beweging. De Nederlandse letteren vanaf het midden der jaren '70', p. 623)

moderne leven in dit boek (met daarin de foutieve vermelding dat de ik-figuur naar Canada emigreert¹) vergelijkt Reinders *De chauffeur verveelt zich* met Nieuw-Zakelijke boeken als *Bint* (van F. Bordewijk), *8.100.000 m³ zand* (van M. Revis) en *Zuiderzee* (van Jef Last): Krol prijst automatisering en olieraffinaderijen, hij beschrijft met getallen erbij hoe je zandmonsters uit de zee haalt, en de figuren in zijn boek 'zijn geen uitgediepte of afgeronde karakters, maar onbegrepen levende voorwerpen waarvan alleen de buitenkant te zien is'.

De vergelijking met vooral Revis en Last valt bij Reinders in het voordeel van Krol uit, vanwege 'een eigenaardige zwevende ironie, die er steeds is maar die tussen je vingers doorglipt als je hem pakken wilt'. Je kunt er namelijk, zegt Reinders, niet achter komen of Krol nu werkelijk meent dat het mooi is, wanneer een weiland wordt platgewalst ten gunste van de bouw van kraakinstallaties, of niet. Gevolg van deze twijfel was voor Reinders overigens wel dat hij het boek zonder onderbreking uit las. De vraag naar de visie op de werkelijkheid bleek een sterkere motor voor zijn lezen dan die naar de literair-historische situering.

Het voorbeeld van de kraakinstallaties op een voormalig weiland kan de lezer van NRC *Handelsblad* al bekend zijn, want vier weken eerder (6-4-1973) had de eerste paragraaf van *De chauffeur verveelt zich* als voorpublicatie in deze krant gestaan. Daarin blijkt de hoofdpersoon, onder andere in de volgende alinea, terug op de tijd toen hij achttien was: 'Ik wilde vooruit komen en begon mij te spiegelen aan de almachtige industrieën zoals deze in die jaren alom verzezen. De stad breidde uit. Groei waar iedereen trots op was en ja tegen zei. Machtig was het te zien hoe die weilanden, met sloten en knotwilgen en al, werden platgewalst tot een zandvlakte waarop, een jaar later al, keurige, met rozenperkjes afgebiesde kraakinstallaties stonden – een volmaakte wereld.' (p. 6)

Belangrijker echter dan deze voorkennis van de lezer bij het verschijnen van deze recensie is de voorgeschiedenis van de recensent. Die toont zich vooral in het sterk literair-historische kader waarin hij *De chauffeur verveelt zich* plaatst. Wanneer Reinders deze recensie schrijft, moet hij namelijk al enige tijd over de opdracht hebben nagedacht om op 31-8-1973 op het Vijfde Colloquium Neerlandicum een lezing te houden over 'de Nederlandse literatuur die nog geen geschiedenis is'. Uit de later gepubliceerde tekst maak ik op dat

[1] Is emigratie naar Alaska niet veel buitenissiger? Dat moet voor de lezer toch wel uitmaken.

hij eind mei / begin juni zijn tekst aan het schrijven is.¹ Gezien de diversiteit van het materiaal dat erin ter sprake komt, moet Meijer (want onder die naam zal hij de lezing houden) dan toch al langere tijd over de lezing aan het nadenken zijn. Dat is te interessanter, omdat Krol in dit overzicht van de recente Nederlandse literatuur een belangrijke plaats krijgt; hij wordt er 'een van de boeiendste schrijvers van de laatste jaren'² genoemd.

Omdat hij zijn beschrijving van de contemporaine literatuur als voorwerk beschouwt voor literatuurgeschiedschrijving, geeft Meijer een beeld van enkele belangrijke tendensen in zowel poëzie als proza. Wat dit laatste genre betreft plaatst hij kanttekeningen bij Oversteegen's nawoord in *Literair Lustrum 2*: hij onderschrijft de opvatting dat er een verschuiving optreedt van fictie naar non-fictie, maar hij hoopt dat deze verschuiving niet dominant is. Om deze hoop een basis in de realiteit te geven vraagt hij zich af hoe nieuw genoemde verschuiving wel is, wanneer men denkt aan de auteurs van de Nieuwe Zakelijkheid in de jaren dertig, Revis, Last en Stroman. Bovendien lijkt het erop dat de erfgenamen van de Nieuwe Zakelijkheid – hij noemt ook K. Schippers, met zijn boek *Een avond in Amsterdam* – meer oog hebben voor de ervaringen van de werkelijkheid door hun personages dan voor de oppervlaktewereld zonder meer; deze laatste speelt zo ongeveer een metaforische rol. 'Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An die Oberfläche'; deze woorden van Hofmannsthal acht Meijer van toepassing op een boek als dat van K. Schippers, te meer omdat ze eind jaren zestig en begin jaren zeventig herhaaldelijk geciteerd zijn: door Buddingh', door Fens, en door Kopland. Deze laatste deed dat in een lezing over het werk van Krol.³

Het toelaten van zeer veel oppervlaktewerkelijkheid in literatuur is voor Meijer nog niet hetzelfde als wat Oversteegen 'defictionalisering' noemt; zoveel is duidelijk. Evenmin ziet hij het toelaten van non-fictie-elementen – zoals bij Krol de wiskunde – als onderdeel van een opvatting waarin voor fictie uiteindelijk geen plaats meer is. Integendeel, 'die non-fictie staat er bij hem [= Krol, aZ] niet om de fictie te ontmaskeren of te ontkrachten, maar als vergelijkingsmateriaal dat de fictie meer perspectief moet geven. Als hij over wiskunde schrijft, schrijft hij eigenlijk over het schrijven.'⁴

[1] R. P. Meijer, 'Nog geen geschiedenis', p. 631. [2] Ibidem, p. 655. [3] Rutger Kopland, 'Morbus Middletoni', p. 13. [4] R. P. Meijer, 'Nog geen geschiedenis', pp. 655-656.

Daarmee zet Meijer Krol af tegen een auteur als J. F. Vogelaar, die wél de fictie lijkt te willen ontmaskeren, en daarmee weliswaar analyseerbaar maar onleesbaar werk als *Kaleidiafragmenten* levert; Krol krijgt een plaats in de tendens om via genre-vermenging en het toelaten van essayistische en wetenschappelijke elementen toch romans of verhalen te schrijven, een tendens die hij op internationaal gebied ziet lopen van Norman Mailer's *Advertisements for Myself* (1959) tot John Berger's *G* (1972), en in de Nederlandse literatuur van Harry Mulisch' *Voer voor psychologen* (1961) tot Hella Haassess *De tuinen van Bomarzo* (1968) en het werk van Krol. Hoewel hij met het werk van Vogelaar ook de 'defictionalisering' op een afstand lijkt te houden, maakt hij met zijn voorbeelden duidelijk dat hij op dezelfde tendens doelt als waar Oversteegen het over heeft.

Krol is voor Meijer een auteur die de hem ten dienste staande middelen gebruikt om de verstarring in fictie te doorbreken, om nieuwe samenhangen te laten zien, en om – net als Escher – onverenigbare werelden met elkaar te verenigen.¹ Om dat aan te tonen citeert Meijer herhaaldelijk uit *Het gemillimeterde hoofd* en wijst hij op de betekenis van de titel *Kwartslag*. Ook uit *De chauffeur verveelt zich* citeert hij, maar te weinig om vast te kunnen stellen of hij het artikel begin mei 1973 al in grote lijnen klaar had of niet. Wat hij eruit citeert, is de zin: 'Alles aan Peggy is buitenkant, net als aan mij.' Hij ziet deze als een samenvatting van de uitspraak van Hofmannsthal, en citeert hem ook in zijn recensie, namelijk wanneer hij de karakters bij Krol vergelijkt met die bij Jef Last.

Niet alles wat Meijer in zijn lezing zegt, speelt al in de recensie van Reinders een rol. Dat is alleen al vanwege de beperkte omvang van de recensie (\pm 900 woorden) onmogelijk.

Wél is duidelijk dat criticus Reinders zich net zo sterk interesseert voor de lijnen in de literatuurgeschiedenis als hoogleraar Meijer. Vandaar waarschijnlijk de kribbigheid waarmee hij reageert op Krols uitspraak dat de vorm van *De chauffeur verveelt zich* over vijftig jaar in de literatuur heel gewoon zal zijn. Daarmee komt Krol op het terrein van de literatuurgeschiedschrijver, en op dat terrein van non-fictie hoort hij niet. Reinders vraagt zich af hoe Krol weet hoe de literatuur er in de toekomst zal uitzien: 'Ieder schrijft het boek dat bij hem past en het is zinloos om die passendheid te verderdigen met een beroep op de toekomst. Ik zou met evenveel specula-

[1] Ibidem, p. 656.

tief recht kunnen beweren dat er over vijftig jaar alleen nog maar boeken gelezen worden die een hechte eenheid vormen en die de mensen weer van binnenuit laten zien, en dat doe ik toch ook niet? Laat Krol de boeken schrijven die bij hem passen en laten wij ze lezen, in één of meer trekken, en een kort woord van dank uitspreken dat ze er zijn.' Kortom: de schrijver moet zich niet op het terrein van de theoreticus of de historicus begeven.

Reinders laat overigens in zijn suggestie van een alternatief voor Krols toekomstvoorspelling al een glimp zien van wat Meijer aan het slot van zijn lezing zal beweren. Die stelt daar namelijk vast dat er ook nog traditionele schrijvers als Maarten Biesheuvel, Jan Arends en Mensje van Keulen zijn. Hij gaat zeer beknopt op hun werk in, en besluit zijn lezing met de woorden: 'Het is nog te vroeg om voorspellingen te doen over wat er van deze schrijvers zal worden. Laten we voorlopig blij wezen dat ze er zijn.'¹ Ik maak hieruit op dat zijn kanttekeningen bij Oversteegen niet alleen ingegeven zijn door observaties in de eigentijdse en de oudere literatuur, maar ook door zijn voorkeur voor proza dat bij de traditie aansluit. *De chauffeur verveelt zich* behoort zijns inziens tot deze laatste categorie; misschien vindt Reinders wel dat Krol dat zelf had behoren in te zien.

6. Alfred Kossmann, of: Krol en de vrijheid van de lezer

'Meningen zijn niet mijn zaak.' Deze uitspraak van Alfred Kossmann is wel als typering opgevat van al zijn romans en verhalen.² Zij geldt ook voor Kossmann als criticus; die is in de eerste en laatste plaats een journalist die over een boek informeert en het beknopt beoordeelt.

Jarenlang heeft Kossmann de gewoonte gehad om voor de VARA-radio de kritieken uit te spreken die hij kort tevoren in *Het Vrije Volk* had gepubliceerd. Die kritieken waren over het algemeen kort, en alleen al daardoor eerder journalistiek dan essayistisch te noemen: Kossmann geeft hier en daar wel een interpretatie en spreekt altijd een oordeel uit, maar zijn argumentatie is summier, en de nadruk ligt veelal toch op het geven van informatie omtrent het besproken boek.

[1] Ibidem, p. 658. [2] Dit citaat heeft de titel geleverd voor de beschouwing van Pierre H. Dubois over Kossmanns oeuvre.

Zo zegt hij over *De ziekte van Middleton* – het eerste boek van Krol dat hij bespreekt (*Het Vrije Volk*, 6-12-1969; VARA-radio, 7-1-1970) – wie er de hoofdpersoon in is, wat diens bezigheden zijn en hoe diens ‘peinzerij’ tot allerlei essayistische bespiegelingen leidt in het boek: vorm en inhoud worden zo onder de aandacht gebracht. Beknoptheid gaat bij hem niet ten koste van betrouwbaarheid, zo blijkt. Anders dan menig criticus die over meer ruimte blijkt te beschikken, stelt hij vast dat de hoofdpersoon weliswaar een ik-figuur is, maar dat hij ook een naam heeft: Pipper.

Informant dus, journalist, maar toch begint Kossmann zijn kritiek met een uitgesproken oordeel: ‘Een opvallend goed boek is *De ziekte van Middleton* van Gerrit Krol. / Een roman kan men het boek niet noemen, want een duidelijk verhaal heeft het niet, maar er zijn wel personen [...].’ In de tweede zin schemert iets door van zijn opvattingen over het genre dat in de jaren zestig bedreigd werd door doodverklaringen, ontpersoonlijking en defictionalisering: voor Kossmann geldt de kwalificatie ‘roman’ kennelijk alleen voor een wat preciezer omschreven prozasoort. Zijn voorkeur is overigens niet afhankelijk van het al dan niet voldoen aan omschrijvingen. Ook zonder dat is hij wel tevreden met het eigene van *De ziekte van Middleton*. Hij meent zelfs te weten wat de eigen regels van dit boek zijn, want de in het boek opgenomen foto’s staan, schrijft hij, ‘precies op de juiste bladzijden’. Die constatering is te opvallender bij een criticus die toegeeft allerlei passages in het boek niet te hebben begrepen.

Waardoor worden de regels van *De ziekte van Middleton* dan gesteld, volgens Kossmann? Hij zegt het niet expliciet, maar zijn mening haal ik uit de volgende passage: ‘Het boek is heel geestig en heel triest, met droge nauwgezetheid uitstekend geschreven, en boordevol voetangels en klemmen. Het is spiritueel en melig tegelijk, vrolijk-zeurderig, en als je er eenmaal in bent doorgedrongen blijf je geboeid [...].’

Het gemengde karakter van het boek, zowel qua inhoud als qua toon, is voor Kossmann de reden het ‘opvallend goed’ te noemen. Hij lijkt verrast door de samenhang in een boek dat niet aan de traditionele voorwaarden voor een roman voldoet. Hij lijkt bovendien verrast door de wijze waarop Krol de lezer vrij laat: ‘Het lijkt of de auteur de lezer inderdaad de vrijheid laat om hem zo nu en dan niet te volgen. Je hebt het gevoel, dat je met het boek mag doen en laten wat je wilt, zonder dat je deze vrijheid krijgt opgedragen, zoals Bernlef soms doet.’

Kossmann is niet het type criticus dat terugbladert in een oeuvre. Anders had hij zich in deze slotpassage kunnen meten met Krols weinig vrijheid latende uitspraak in de inleiding van *Het gemillimeterde hoofd* dat degene die de formules en de figuren in de tekst niet precies begrijpt, niets van het boek begrepen heeft.¹ Kossmann beperkt zich nu tot het waarderen van Krols soepelheid.

Niet alleen ander werk van Krol laat Kossmann vrijwel buiten zijn recensies, ook zijn eigen biografie blijft erbuiten. Dat maak ik op uit het feit dat hij in zijn bespreking van *De chauffeur verveelt zich* en *Sneeuw* van J. Bernlef (*Het Vrije Volk*, 5-5-1973) absoluut niet zinspeelt op een ingrijpende persoonlijke ervaring waarvan vermelding met betrekking tot beide boeken relevant zou zijn geweest. Kossmann was een jaar eerder, op 24 februari 1972, bij een auto-ongeluk zeer ernstig gewond geraakt,² maar dat laat hij geen rol spelen, wanneer hij een oordeel uitspreekt over een novelle waarin de hoofdpersoon probeert een auto-ongeluk met dodelijke afloop te reconstrueren, Bernlefs *Sneeuw*. Evenmin verleidt de titel van Krols roman hem tot persoonlijk getinte kanttekeningen in deze sfeer.

De enige maal dat hij een persoonlijke, buitenliteraire uitspraak doet, is in zijn commentaar op een passage waarin Krol in lyrische bewoordingen een chemische fabriek beschrijft. Kossmann meent op dat moment overigens namens al zijn lezers te spreken: 'Grote chemische fabrieken worden meestal met lichte walging bekeken (ook door mij overigens), en Gerrit Krols enthousiasme heeft een opzettelijke argeloosheid, dunkt me. Hij weet toch van ons aller lichte walging?'

Hij accepteert deze visie van Krol vanwege de vermeende opzettelijkheid, die haar in evenwicht brengt met de melancholieke romantiek in andere delen van *De chauffeur verveelt zich*. Hij accepteert deze visie ook, dunkt mij, omdat hij Krol al op voorhand waardeert. Want zonder weliswaar een andere titel te noemen begint Kossmann zijn recensie met: 'Gerrit Krol is een uitstekende schrijver. Het ontroerende en gemakkelijke van zijn boeken ontstaat omdat hij een misschien wezenlijke, misschien schijnbare tegenstelling in zichzelf zo origineel beschrijft.' Door te spreken van een paradox neutraliseert hij het al te uitdagende in Krols bewondering voor een chemische fabriek. Waarmee ik niet wil zeggen dat zijn interpretatie van Krols bedoelingen (spelen met andermans walging) juist is.

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 5. [2] Alfred Kossmann, *De seizoenen van een invalide lezer*, p. 37.

Mocht *De ziekte van Middleton* Kossmann nog verrassen, *De chauffeur verveelt zich* lijkt zijn indertijd gevormde oordeel over Krol aangenaam te versterken. Ook dit boek wordt niet gestuurd door regels van buitenaf, maar door eigen regels: het dringt je niet een bepaalde – onaangename – mening op, maar het beschrijft een paradox die Kossmann wel belangrijk wil vinden; ook dit boek onderscheidt zich gunstig van een boek van Bernlef. Welke plaats Krol daarmee inneemt in de ontwikkelingen van de literatuur, daarvoor lijkt Kossmann zich niet te interesseren. Terloopse vergelijking is hem genoeg.

Op één, in de recensie ontbrekend, aspect van *De chauffeur verveelt zich* moet ik nog wat nader ingaan, omdat het een bewijs levert van het feit dat Kossmann in een recensie als deze zijn persoonlijke belangstelling in menig opzicht buiten beschouwing laat. Er wordt immers in *De chauffeur verveelt zich* heel wat afgereisd, vanwege het werk, maar ook uit vrije wil. Juist een schrijver als Kossmann, in de jaren zestig auteur van een aantal reisboeken, iemand die bovendien in een van deze boeken schreef dat hij als 22-jarige het toerisme als levenshouding koos en het schrijverschap als roeping,¹ had hierop een gekleurd, maar deskundig commentaar kunnen leveren. Daarmee had deze recensie in aanzienlijk sterkere mate een confrontatie van twee literatuuropvattingen kunnen zijn. Maar kennelijk is dat een eis die Kossmann helemaal niet aan zijn recensie stelt. Daarin moet een kritisch oordeel worden uitgesproken, geen mening.

7. Henk Egbers, of: Krol en vervreemding

Het eerste regionale dagblad waarin een bespreking van *De chauffeur verveelt zich* staat, is het Bredase dagblad *De Stem* (11-5-1973). Acht jaar eerder was daarin voor het laatst over Krol geschreven (16-1-1965, over *Kwartslag*), de criticus is inmiddels een andere. In 1965 schreef Willem van der Velden over Krol, in 1973 de sinds 1967 als kunstredacteur aan deze krant verbonden Henk Egbers, die zijn recensie ondertekent met H. E.

Egbers maakt niet de indruk elders eerder over Krol te hebben

[1] Alfred Kossmann, *De smaak van groene kaas*. Amsterdam 1965. Geciteerd in: Pierre H. Dubois, “‘Meningen zijn niet mijn zaak’. Konstanten in het werk van Alfred Kossmann”, p. 14.

geschreven:¹ van vroeger werk van Krol is geen sprake, noch via titels, noch in algemene zin; uitspraken met literair-historische draagwijdte worden er niet in gedaan. In die zin is Egbers veel meer journalist dan Kossmann.

De recensie is bovendien hinderlijk onduidelijk, doordat interpretaties er schijn van samenvatting in krijgen, en samenvattingen de schijn van interpretatie. Citaten worden nu eens wel door aanhalingstekens gemarkeerd, dan weer niet. Dat leidt bij voorbeeld aan het eind van de recensie tot de voor wie het boek niet kent verwarrende formulering: 'Dit boek is overigens niet, zegt Krol, iets om in één keer uit te lezen. Wie het in een keer uitleest, heeft zeker niet alles begrepen. Het dient er meer toe om iemand situaties in zijn werk te laten herkennen. Een naslagwerk voor kantoorpersoneel met hier en daar een kwinkslag.'

Omdat elders wel aanhalingstekens staan, maar hier niet, valt het beeld waarmee de recensie eindigt, moeilijk te herkennen als een ontlening aan Krol. Juist omdat er in het citaat sprake is van een 'kwinkslag', kan de lezer gemakkelijk denken dat dit de woorden van de criticus zijn, want een van de weinige waarderende oordelen in deze recensie betreft de vaak vermakelijke stijl. In zijn enige andere waarderende uitspraak slaat hij mijns inziens de plank duidelijk mis, en wreekt zich waarschijnlijk zijn gebrekkige kennis van het werk van Krol. Hij schrijft: 'Zo af en toe wordt de benauwenis over hetgeen de mens momenteel met zichzelf aan het doen is tastbaar. De mens die van zichzelf vervreemdt. "Zo zijn er vele plaatsen in ons lichaam die de betekenis hebben van iets dat buiten ons lichaam is en daarover gaat dit boek", zegt hij [= Krol, AZ]. "Dit boek gaat ook over het geluk dat je kunt voelen over iets dat buiten je is".'

Mij dunkt dat Egbers hier de term 'vervreemding' als een pastoraal pasmuntwoord hanteert, waarbij het zoiets betekent als 'modern levensgevoel aanduidend', maar zonder er daarbij op in te gaan dat Krol eerder zoiets als een verzoening van de tegendelen beoogt dan dat hij zou willen aangeven dat mens en wereld niet in elkaar passen. Mogelijk hoort 'vervreemding' tot die aspecten die Egbers in een goed literair werk hoopt te ontdekken?

[1] Egbers bevestigde dit. Tot 1967 was hij pastoraal werker geweest, daarna was hij voor *De Stem* over allerlei vormen en uitingen van kunst gaan schrijven (brief d.d. 23-5-1985).

8. Ab Visser, of: Krol en Groningen

'Rutger Kopland en Seth Gaaikema zijn voor ons helaas te laat geboren,' schreef Ab Visser in zijn herinneringen aan artistiek en literair leven in Groningen tot 1940, *'t Peerd van ome Loeks*.¹ Als dat zo is, dan moet ook de geboorte van de niet genoemde Gerrit Krol voor Visser en zijn 'Groningse School in de literatuur, die nooit een School was geweest'² te laat zijn gekomen. Visser is in 1945 naar het Westen verhuisd, en kon bij zijn vertrek slechts hopen dat het Peerd van Ome Loeks niet definitief dood zou zijn, maar door nieuwe generaties zou worden gereanimeerd.³

Dat hij in zijn boek Krol niet noemt, is jammer, want zij kwamen in meer opzichten met elkaar overeen dan alleen in hun Groninger afkomst. Beiden groeiden op in een Nederlands Hervormd milieu; beiden hebben daarover ook vrij kort na elkaar gepubliceerd: Krol onder andere, geromantiseerd, in *De zoon van de levende stad* en, directer, in 'Groninger kerken',⁴ Visser in 'Tien kleine nikkertjes',⁵ soms met vrijwel identieke observaties (bij voorbeeld van de kermis die op zondag tot na de avondkerkdienst gesloten bleef⁶); beiden ook hebben afstand genomen tot dit milieu.

In de tijd dat hij voor *De Telegraaf* recenseerde, bespraken anderen dan Visser het werk van Krol. Wanneer hij in 1972 Anne Wadman opvolgt als criticus van de *Leeuwarder Courant*, treft hij daar een recente traditie aan van uitgebreide aandacht voor dit werk. Uitgebreid in die zin dat de *Leeuwarder Courant* op dat moment een van de drie regionale dagbladen is waarin Krol het meest is besproken. Uitgebreid ook in de zin waarin Visser op 2 maart 1972 aan Gerard Reve schrijft: 'Ik moet nogal lange stukken schrijven voor die Friezen die graag lange stukken lezen.'⁷ Er zijn dan ook weinig besprekingen van *De chauffeur verveelt zich* die de lengte halen van die van Visser (12-5-1973); alleen Fens in *De Volkskrant* en Komrij in *Vrij Nederland* zijn uitgebreider.

Een deel van de hem toegestane ruimte gebruikt Visser om zijn eigen biografie met die van Krol en diens hoofdpersoon (Visser laat deze twee moeiteloos samenvallen) te vergelijken, of om eigen ervaringen als maatstaf te hanteren voor het waarheidsgehalte van *De*

[1] Ab Visser, *'t Peerd van Ome Loeks*, p. 47. [2] Ibidem, idem. [3] Ibidem, p. 109. [4] In: *Hollands Maandblad*, februari 1967; later opgenomen in: *Halte opgeheven*, pp. 169-175. [5] Ab Visser, *'t Peerd van Ome Loeks*, pp. 55-67. [6] Ibidem, p. 62; *Halte opgeheven*, p. 172. [7] Gerard Reve, *Het lieve leven*, p. 81.

chauffeur verveelt zich. Zo zegt hij een passage van twee bladzijden over de werking van een schroef te begrijpen, omdat hij in zijn jeugd meubelmaker is geweest; zo heeft hij begrip voor het feit dat de hoofdpersoon uiteindelijk weer kiest voor Marie, die vroeger koffie-meisje geweest is, omdat hij, Visser, uit eigen ervaring weet hoe belangrijk het is voor een schrijver dat zijn vrouw goed koffie schenkt; zo begrijpt hij Krols snobisme, want Visser ging zelf vroeger – als arbeidersjongen – uit snobisme met studenten om, zoals Krol in zijn jeugd, eveneens uit snobisme, liever met fabrieksjongens omging. In al deze gevallen vormen Vissers, soms wat jolig gepresenteerde, eigen ervaringen de maat voor zijn begrip.

Het feit alleen van hun beider Groninger afkomst blijkt voor volledig begrip onvoldoende. Nadat hij Krols opmerking heeft geciteerd dat zijn boek niet in één keer moet worden uitgelezen, en dat wie dit wel doet zeker niet alles heeft begrepen, geeft Visser het volgende commentaar: 'Ik moet bekennen dat ik niet alles in dit boek begrepen heb na het één keer gelezen te hebben, maar of een herlezing daar veel aan zou veranderen, vraag ik me af. Krol en ik spreken gewoon niet dezelfde taal al zijn we allebei opgevoed met het Gronings, een "taal die door de stank in Groningen vervormd is" (blz. 101). Gerrit Krol spreekt de taal van een programmeur, van een computerdeskundige, een taal die net zo ver van mij af staat als die van de fiscus op mijn belastingformulieren. Ik ben bang dat veel van wat ik over dit boek zeg, er wel helemaal naast zal-kan zijn.'

Het is een voorbehoud dat lijkt op dat van Fens, in diens bespreking van *Het gemillimeterde hoofd*.¹ Visser geeft zelfs toe dat hij zo nu en dan – en naar hij hoopt correct – in commissie spreekt, wanneer hij het heeft over zoiets als groeperingen van computertaal.

De taalkwestie, het al dan niet dezelfde taal spreken, is voor Visser dus van groot belang: zijn oordeel over een roman kan alleen maar betrouwbaar zijn, wanneer hij betrouwbaar kan weergeven waar het boek over gaat. Waar samenvatten al onmogelijk is, is een oordeel niets waard. Deze kwestie veralgemeent hij nog tot het probleem dat de wereld misschien wel aan specialisatie, en dus aan specialistentaal, ten onder zal gaan.

Het mag een wonder heten dat Visser erin slaagt na deze weinig hoopgevende inzet niet alleen een recensie van behoorlijke omvang te schrijven, maar ook zijn oorspronkelijke oordeel te herzien. Dat begint al zo gauw hij *De chauffeur verveelt zich* vergelijkt met twee

[1] Zie hierboven, p. 31 vlgg.

andere boeken die hij recent gelezen heeft: *De hagel is gesmolten* van Willem G. van Maanen en *Het Smarân* van Hugo Raes. Anders dan Bernlef of Fens¹ maakt Visser geen kwaliteitsonderscheid tussen de boeken van Krol en Raes, maar beperkt hij zich tot de constatering dat alle drie de romans beantwoorden aan de voorspelling van Van Maanen dat de moderne roman de richting van het 'verslag' uit zou, of zelfs: moest, gaan. Vanuit een wat andere invalshoek komt Visser tot gedachten die vergelijkbaar zijn met die van Fens en Reinders, namelijk dat het niet-fictionele element in de roman mogelijk groter wordt.

Daarnaast probeert hij Krol in een filosofische context te plaatsen. Hij noemt in dit verband Spinoza en het Zen-boeddhisme. In het laatste geval wijst hij erop dat Krol ergens schrijft 'alles' over Zen te hebben gelezen;² wat Spinoza betreft had hij het motto van *Over het uittrekken van een broek* kunnen signaleren. Hoewel hij dat niet doet, moet vastgesteld worden dat de geven context, ondanks zijn beperking, uiterst zinnig is.

Een daaropvolgende uitgebreidere weergave van Krols personalia levert weer een nieuw interpretatiekader, want *De chauffeur verveelt zich* is volgens Visser 'biografisch, zonder terughouding'. Van deze biografische gegevens maakt hij vervolgens ongehinderd gebruik ter toelichting van denken en gedrag van de hoofdpersoon: Krols sterrenbeeld (Leeuw) voert hij aan ter verklaring van de moeilijkheden tussen Marie en de ik-figuur; het feit dat Krol Groninger is, verklaart voor hem het opstappen van de ik-figuur na een echte ruzie.

Terloops noemt Visser ook nog ander werk ter vergelijking: APPI en *De rokken van Joy Scheepmaker*. Kortom: hij probeert uit allerlei invalshoeken zijn onbegrip te overwinnen. Het resultaat van al dit pogen is dat verschillende negatieve oordelen (niet zo origineel, te intellectualistisch, soms modernistische flauwekul) sterk worden afgezwakt door zijn interpretatiepogingen en zijn waardering voor Krols eerlijkheid.

Zijn aanvankelijk pessimisme, betreffende de ondergang van de wereld door gebrek aan communicatie, wordt steeds verder afgezwakt; allereerst wanneer hij hun beider snobisme ter sprake heeft gebracht: 'Het is dus niet iets om prat op te gaan, Gerrit! Of om je zorgen over te maken. Dat is het voordeel van zo'n boek. Je leert mekaar beter kennen en kunt bij elkaar een maagzweer voorkomen.'

[1] Zie hierboven, pp. 44 en 68. [2] *De chauffeur verveelt zich*, p. 82.

Later noemt hij *De chauffeur verveelt zich* een boek waaruit hij eendeloos zou kunnen citeren. Zijn aanvankelijk pessimisme veegt hij in zijn slotwoorden zelfs van tafel: 'Maar goed, in totaal moet je toch tot de conclusie komen dat hier een eerlijk, charmant man aan het woord is, een interessante kerel ook, waar je best naar kunt luisteren en al lezende mee in discussie kunt treden, al snap je de helft van de tijd niet waar hij het over heeft. Maar is iedere discussie niet juist zo boeiend, omdat de mensen er meestal in langs elkaar heenpraten?'

Of dit het krediet is dat Groningers elkaar geven, wordt natuurlijk niet uit één recensie duidelijk. Lees ik de recensie die Visser over *In dienst van de 'Koninklijke'* schrijft (*Leeuwarder Courant*, 16-11-1974), dan merk ik dat hij dit laatste boek 'in vele opzichten een herhaling' van *De chauffeur verveelt zich* acht, maar dat hij het uitstekend weet te waarderen zonder zijn eigen biografie erbij te betrekken. Het lijkt er, kortom, meer op dat *De chauffeur verveelt zich* voldoende kwaliteiten heeft die Visser in staat stellen over zijn aanvankelijke bezwaren tegen het boek heen te stappen. Zijn opvatting dat er sprake moet zijn van communicatie tussen schrijver en lezer hoeft hij daarvoor geen geweld aan te doen. Wat dat betreft blijft hij even mild als Alfred Kossmann in zijn bespreking van *De ziekte van Middleton*.¹

Toen Visser tien jaar later, vlak voor zijn dood, veertig recensies uit zijn tien jaren bij de *Leeuwarder Courant* bundelde, nam hij daarin ook zijn bespreking van *De chauffeur verveelt zich* op.² In een korte verantwoording vooraf spreekt hij zijn dank uit voor de gesprekken over literaire kritiek met Jan Greshoff, 'die een meester was in het schrijven van "verhalende recensies"'.³ Deze bewonderende kwalificatie geldt ten volle voor zijn bespreking van Krol: twee hoofdpersonen die eerst tegenover elkaar staan, worden met allerlei verbale en retorische middelen tot elkaar gebracht; het verhaal had 'De spraakverwarring overwonnen' kunnen heten.

[1] Zie hierboven, p.83 vlg. [2] Ab Visser, *Tegendraads*, pp.29-32. [3] Ibidem, p. 7.

9. Guus Luijters, of: Krol en *Propria Cures*

Het Amsterdamse studentenweekblad *Propria Cures* introduceerde tijdens de 81e jaargang (1970-1971) het verschijnsel van de gast-redacteur voor een maand. Om in die functie te worden benoemd, moest iemand 'aardig' zijn en 'mooie dingen' schrijven, aldus de redactie, die toen uit Nico Wilterdink, Guus Luijters, Koen Koch en Ids Haagsma bestond.¹ Al vrij gauw – na Tim Krabbé en Thomas Rap – werd Gerrit Krol gastredacteur, op Luijters' initiatief. Aardig vinden konden ze hem nog niet, want geen van de redacteurs kende Krol als persoon; dan moet hij dus louter zijn uitgenodigd vanwege de 'mooie dingen' die hij schreef.

Van 31 januari tot 6 maart 1971 heeft Krol vijf bijdragen aan *Propria Cures* geleverd: een inleidend stuk, dat niet in een boekuitgave van Krol herdrukt is ('Een zuster valt niet ver van de boom'), een stuk met voorwerk voor APPI ('P.I.') en drie stukken die in gewijzigde vorm in *De chauffeur verveelt zich* terugkomen ('SNIE, oftewel het kleinste heelal dat nog niet uit aardigheid bestaat', 'Het karakter van den kunstenaar' en 'Bim Bam').

Eén keer is Krol op een redactiebijeenkomst geweest. Desgevraagd typeerde Luijters hem op grond daarvan als: 'Een vriendelijke, wat verlegen man, die geloof ik nogal verbaasd was die PC rotsooi aan te treffen. Later schreef hij een wat mij betreft onvergetelijk afscheidsstukje waarin hij zei dat hij "met zijn wandelstok en strohoed een geziene gast op de PC burelen" was (of woorden van gelijke strekking; iets heel frivools in ieder geval, geheel in tegenspraak met zijn verschijning).'² Het betreffende stukje, dat in Luijters' herinnering wat Jan Arends-achtig wordt, heeft model gestaan voor de laatste vijftien regels van *De chauffeur verveelt zich*.³ Krol luidt zichzelf erin uit onder de titel 'Bim Bam':

'Om dan met mezelf te eindigen: ...was ik met mijn snor en mijn wandelstok een vaste verschijning op de redactievergaderingen van PC. Dat is dan nu weer voorbij. Als een aardige noot kan ik hier vermelden dat ik mijn snor heb afgeknipt en het wandelstokje in de Amstel heb laten vallen. Ik dacht dat het zou zinken, maar het bleef drijven zodat iedereen kon zien wat er was gebeurd. / Als mij zou worden gevraagd een aantal karakteristieken te geven van mijn PC-oeuvre, dan zou mijn antwoord luiden: // a. precisie / b. optimisme /

[1] *Propria Cures*, jrg. 81, nr. 6, 31-10-1970. Verder PC te noemen. [2] Brief d.d. 23-5-1985. [3] *De chauffeur verveelt zich*, p. 135.

c. positieve instelling / d. negatieve instelling // Vanaf deze plaats groet ik allen die ik niet persoonlijk de hand heb kunnen drukken. Lezers en lezeressen. Misschien dat we mekaar nog 's tegenkomen, in de Kalverstraat of elders, in Singapore bijv. waar ik nog een tijdje wil wonen. Dan kunnen we het er 's over hebben hoe snel alles voorbijgaat, in dit leven maar dat er een middel voor is: / e. eeuwigheid.'

Luijters had Krol leren waarderen door diens publikaties in *Barbarber* en doordat K. Schippers zo enthousiast over hem was. Toch zal hij in de jaren dat hij voor *Het Parool* recenseert, alleen over *De chauffeur verveelt zich* schrijven (12-5-1973). Twaalf jaar later kan hij zich van zijn oordeel over dit boek niets meer herinneren, 'en dat betekent dus', schrijft hij mij, 'dat het boek niet zo'n indruk heeft gemaakt als *Het gemillimeterde hoofd*.'¹

De bewuste recensie was te kort en te stereotiep om in de herinnering te blijven hangen. De helft van de ongeveer 350 woorden had betrekking op de voor Luijters principiële kwestie dat je om alle literatuur moet kunnen lachen, dus ook om de grootste – hij noemt Scott Fitzgerald, Nabokov, Gogol, Sterne en Borges. Volgens Luijters is Krol in Nederland een gevestigde naam geworden, is hij iemand die iets moeilijks doet met computers en wijkt zijn werk hier en daar af van wat in literatuur gangbaar is; voor sommigen zijn dat redenen om geïmponeerd te raken en rond dit werk te gaan theoretiseren. Luijters noemt geen namen, waardoor zijn recensie geen andere indruk nalaat dan: van mij, uw recensent, mag er om Krol gelachen worden, wat anderen ook voor diepzinnigs en ernstigs over zijn werk mogen beweren.

Het zal wel geen verbazing wekken dat Luijters nergens tot interpreteren komt of zelfs maar neigingen ertoe vertoont. Het enige detail uit het besproken boek waarop hij kritiek heeft, is Krols uitspraak dat *De chauffeur verveelt zich* geen boek is om in één keer uit te lezen. Dat is het namelijk wel, vindt Luijters; het is immers een leuk boek!

Naast de recensie is in *Het Parool* paragraaf 7.0. uit de roman afgedrukt. Deze tekst is drie à vier keer zo omvangrijk als die van Luijters, en de ene keer dat er in de recensie naar een passage uit het opgenomen fragment verwezen wordt, maakt duidelijk dat Luijters

[1] Brief d.d. 23-5-1985. Het merendeel van Krols bijdragen aan *Barbarber* had bestaan uit voorpublicaties uit *Het gemillimeterde hoofd*.

verwacht dat de krantelezer net zo tot lachens toe erdoor wordt aangestoken als de recensent. Die moest namelijk onder meer bij Krols gefilosofeer over de beweegredenen van Vrouwtje Piggelmee, in de opgenomen paragraaf, denken 'aan een ijzersterke slapstick-film waarin op ieder moment alles kan gebeuren'.

Hoe kort de recensie ook moge zijn, zij beantwoordt aan het beeld dat vooral in afwijzende zin van deze criticus is geschetst. Zowel Paul Beers als Jeroen Brouwers komen in hun polemische kritiek tot de conclusie dat voor Luijters het leuke en het gewone de waarde van literatuur bepalen.¹ Krol voldoet aan deze norm, zou je kunnen zeggen, doordat Luijters het ernstige en het ongewone in zijn werk negeert. Diens normen zijn wat dat betreft in sterke mate bepaald door de geamuseerde lectuur van *Barbarber*.

10. Hans Warren, of: Krol en het gebruik van eigennamen

Hoewel Hans Warren al sinds oktober 1951 wekelijks in de *Provinciale Zeeuwse Courant* over literatuur schrijft,² heeft hij tussen 1962 en 1973 slechts twee keer over Krol geschreven, daarmee zes van de negen in die periode verschenen boeken negerend. *Een morgen in maart*, Krols poëziedebuut, is het eerste boek waaraan hij aandacht besteedt, een aandacht die overigens beperkt blijft tot minder dan tien regels in een bespreking van vier verschillende dichtbundels (*Provinciale Zeeuwse Courant*, 6-1-1968).

In deze enkele regels schrijft Warren dat hij Krols proza kent, maar uit geen woord valt zijn waardering daarvoor af te leiden. Groot zal die niet zijn, gezien zijn zwijgen over Krol tot dan toe. Het poëziedebuut brengt hem evenmin tot enthousiasme; veel meer dan 'hier en daar aardige dingen' kan hij in *Een morgen in maart* niet ontdekken. Hij vindt Krol speels, verbeterd en ernstig, kwalificaties die in de context positief bedoeld blijken. Als voorbeeld van deze eigenschappen citeert hij 'Het meisje van Steinberg', de 'aardigste evocatie' uit deze bundel.

Bijna drie jaar later (*Provinciale Zeeuwse Courant*, 21-11-1970) schrijft Warren voor het eerst een recensie alleen over werk van Krol, maar wel over twee boeken tegelijk: *De laatste winter* ('een soort roman') en *Over het uittrekken van een broek* ('een soort ge-

[1] Paul Beers, 'Geluijter'; Jeroen Brouwers, *De Bierkaai*, pp. 107-196. [2] Hans Warren, *Geheim Dagboek 1949-1951*, p. 223.

dichtachtige teksten'). Nu noemt hij wel titels van vroeger werk, *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton*, vooral omdat Krol door deze twee boeken bekend geworden is: het eerste boek is twee maal bekroond, het tweede is volgens Warren eigenaardig en – qua uiterlijk – licht provocerend. Deze toelichting impliceert dat het zeker niet aan Warren heeft gelegen dat Krol bekend geworden is. In zijn ogen is Krol vooral een poseur, zowel in *De ziekte van Middleton* als in het nieuwe werk. De titel *Over het uittrekken van een broek* noemt hij provocerend en het gebruik van illustraties ziet hij als 'een soort publicatiestunt'.

Toch is Warren wel bereid de relatie tussen tekst en illustratie serieus te bezien; hij komt tot de conclusie dat in beide de vrouw als 'sexdiertje' een grote rol speelt, al haast hij zich eraan toe te voegen dat Krol nooit vulgair of grof is, 'eerder van een ontwapen[en]de, leuke eerlijkheid'. Dit oordeel weegt uiteindelijk zwaarder dan de nauwelijks toegelichte beschuldiging dat Krol een poseur zou zijn. Ook in de samenvattende slotalinea van de recensie geeft Warren nog eens aan dat de stem waarmee Krol vertelt 'oprecht en prettig om naar te luisteren' is.

Warren is gevoelig voor de lichtheid van Krols werk; dat bleek al even uit zijn bespreking van *Een morgen in maart*. Nu merkt hij op dat het speelse in zowel de roman als de gedichten vaak gevaarlijk dicht in de buurt komt van gezeur, 'maar meestal zit er net een aardige draai in en heb je er geen vat op'. Deze conclusie vormt de aanloop tot een weergave van de inhoud van *De laatste winter*: ook op dit boek krijg je namelijk niet goed vat, onder meer doordat de personages erin zo weinig met elkaar te maken hebben. Met een citaat maakt Warren duidelijk dat hij dit als Krols bedoeling ziet. Een bedoeling die hij wel kan waarderen, zo blijkt impliciet uit zijn interpretatie van dit verschijnsel: 'Zo raakt alles wel even aan elkaar in een bestaan dat geleefd wordt, levens die even vervlochten zijn, weer losraken, het heeft geen zin, het is uitzichtloos, zoals ook in de werkelijkheid'.

Zowel uit de roman als uit de dichtbundel citeert Warren in deze recensie veelvuldig. Ook in zijn recensie van *De chauffeur verveelt zich* (*Provinciale Zeeuwse Courant*, 19-5-1973) citeert hij veel: vrijwel de helft van de ruim duizend woorden hierin staat tussen aanhalingstekens. Bijna al deze citaten zijn zelfdefiniëringen van de hoofdpersoon van *De chauffeur verveelt zich* en overwegingen omtrent de drijfveren tot schrijven. De eerste groep citaten is bedoeld om de rusteloosheid van de hoofdpersoon, zijn tweepoligheid, te illustre-

ren; de tweede groep leidt tot de evaluerende conclusie dat je als lezer ervaart dat dit schrijven niet vrijblijvend is, ook al raken veel uitspraken in *De chauffeur verveelt zich* 'heel dicht bij gezeur en dwaalpraat'. Hetzelfde had Warren al over *De laatste winter* en *Over het uittrekken van een broek* gezegd.

Doordat Warren begonnen is met te zeggen dat hij geen affiniteit heeft met Krols aanpak, en dat hij snel in diens boeken strandt, geeft de onderhavige recensie kleur aan het positieve oordeel dat het schrijven voor Krol niet vrijblijvend is. Daarmee lijkt een verklaring gegeven van het feit dat Warren met name *Het gemillimeterde hoofd*, *De ziekte van Middleton* en *APPI* niet besproken heeft; die worden immers het duidelijkst gekenmerkt door een typisch Krolians te noemen aanpak.

Naast een algemene heeft Warren ook nog een actuele reden om zijn gebrek aan affiniteit met deze aanpak te vermelden. Aanvankelijk was hij ook in *De chauffeur verveelt zich* niet verder gekomen dan bladzij 20; daar stuitte hij op een beeld dat hem alle moed tot verder lezen ontnam: 'zo iets kán eenvoudig niet meer vandaag de dag', verzucht hij als hij gelezen heeft dat de hoofdpersoon liep te wandelen 'langs het stilstaande water, in een hoek samengedreven de honderden gebruikte kapotjes'.

Al bladerend komt hij verderop in het boek een formulering tegen die hem wel weer zint, de beschrijving van een gebeurtenis in Egypte. Daarom veronderstelt hij: 'hoe verder van huis, hoe meer op dreef blijkbaar'. Het is een conclusie zonder verband met de rest van zijn recensie; zij onthult hooguit iets van Warrens belangstelling voor een originele visie – misschien onthult zij ook wel dat hij zich als lezer eveneens graag wat verder van huis ophoudt dan in menig literair werk het geval is. In de recensie zelf verantwoordt deze conclusie Warrens besluit alsnog *De chauffeur verveelt zich* te gaan lezen.

Deze tweede lezing bevalt hem buitengewoon goed, getuige zijn ontboezeming: 'Een volgende keer het boek helemaal gelezen en me gewonnen gegeven, het boeide me. Dat wil zeggen: ik zou het ook uitgelezen hebben als ik me er niet "beroepshalve" toe verplicht had gevoeld, en dat is wel een maatstaf. Kortom: het kreeg iets van een persoonlijk avontuur, een betrokkenheid [...]' Hiermee maakt Warren een onderscheid dat raakt aan een onderscheid dat Fens ooit heeft gemaakt. De ontwikkeling van een lezer verloopt volgens Fens in vier stadia: die waarin iemand alles leest (het jonge kind), die waarin iemand niet leest (het wat oudere kind), die waarin iemand leest wat hem opgedragen wordt (bij voorbeeld door het onderwijs)

en tenslotte die waarin iemand leest wat hij de moeite waard vindt. Het probleem voor diegenen die literatuur onderwijzen of recenseren is dat zij veelal in principe lezers in het vierde stadium zijn, maar dat hun werk hen vaak verplicht tot regressie naar het derde stadium.¹ Uit Warrens woorden maak ik op dat hij er ook ongeveer zo over denkt. Dank zij de kwaliteiten van *De chauffeur verveelt zich* is zijn vrees dat hij zich weer enige uren enkel om den brode² in het derde stadium zou moeten ophouden, ongegrond gebleken.

Waardoor is het lezen van *De chauffeur verveelt zich* voor hem een persoonlijk avontuur geworden? Doordat de hoofdpersoon een gespleten persoonlijkheid is, een 'zacht, erg gevoelig, romantisch wezen' met een 'gladde, efficiënte afwerende buitenkant', vermoedt Warren. Het is deze innerlijke tegenstelling die het boek zijn spanning geeft. Zoals gezegd adstrueert hij deze visie op de hoofdpersoon met nogal wat citaten.

Was hiermee de recensie afgerond, de lezer zou een tamelijk hecht gestructureerd betoog hebben gelezen, waarin de criticus zich gewonnen geeft voor een boek dat hij met weinig animo begon te lezen. Maar er volgen nog twee alinea's met half juiste, en daardoor onbevredigende informatie. Warren wekt hierin de indruk niet te zien dat de hoofdpersoon letterlijk tot het einde toe probeert sleur te doorbreken. Daardoor lijkt Warrens frisse enthousiasme al weer snel bekoeld.

De slotzin draagt bij tot deze onduidelijkheid: 'De ideale uitvinding die deze man zou moeten doen? Inderdaad; het fabriceren van een vol-automatische Sisyphus.' Omdat Warren zijn recensie oordelend begon en dit oordeel is gaan bijsturen, lijkt deze zin een laatste evaluatie. Door het ontbreken van aanhalingstekens is immers niet te zien dat het een citaat is. Nu kan de lezer van deze recensie gemakkelijk op de gedachte komen dat de verveling van de chauffeur – die Warren tot verveling van de hoofdpersoon heeft verklaard – ook op de recensent is overgeslagen. Deze conclusie is weliswaar in strijd met diens lof in een eerder stadium, maar je kunt je afvragen of de – vaak oppervlakkige – lezing van een dagbladrecensie niet sterker gestuurd wordt door begin- en eindzinnen dan door de woorden daartussen.

Ook wordt hieruit duidelijk dat deze recensie helemaal niet zo hecht gestructureerd is. Ze maakt nu eerder de indruk in één keer

[1] Kees Fens, 'De eerlijkheid gebiedt', p. 45. [2] Dat 'om den brode' heeft lange tijd letterlijk gegolden. (E. B. M. J. Blomme, 'Hans Warren', p. 353)

opgeschreven te zijn, zonder dat Warren zich daarna nog eens heeft afgevraagd of zijn positieve oordeel wel voldoende uit de verf kwam. Een verwante oppervlakkigheid signaleer ik in zijn veronderstelling dat de hoofdpersoon in *De chauffeur verveelt zich* geen naam heeft. Uit de formulering van deze foutieve veronderstelling blijkt al dat hij niet zeker van zijn zaak was, maar desondanks niet de moeite heeft genomen een en ander te checken: 'Zijn naam wordt, meen ik, nergens gegeven, wat altijd lastig is als je over zo'n boek schrijven moet: "hij", de "ik".' Met deze veronderstelling bezorgt Warren zich een ergernis die met name bij het werk van Krol overbodig is. Al in *Het gemillimeterde hoofd* schreef Krol: 'Ik huldig de theorie dat de naam van een romanfiguur zijn beste beschrijving is.'¹ Het is een theorie die hij altijd trouw gebleven is.²

Deze combinatie van missers door oppervlakkigheid maakt het mij moeilijk achteraf vast te stellen wat Warren nu precies met Krols 'aanpak' bedoeld mag hebben. Hoort het ontbreken van een eigen-naam daarbij, dan heeft hij het simpelweg bij het verkeerde eind. Doelt hij ermee op de compositie, dan weet hij dit knap te verzwijgen, want de lezer van zijn krant komt over dit aspect van *De chauffeur verveelt zich* niets aan de weet. Heeft het begrip 'aanpak' vooral betrekking op het hanteren van clichés als stijlmiddel, dan is Warren daarover niet anders dan terloops duidelijk geweest.

Uit de drie recensies op het werk van Krol blijkt dat hij diens speelsheid en serieuze betrokkenheid waardeert; in dat opzicht verschilt zijn oordeel in 1973 niet van dat in 1968. Verder valt vast te stellen dat *De chauffeur verveelt zich* hem het meest van deze kwaliteiten heeft overtuigd.

Blijft de vraag in hoeverre de krantelezer dit begrepen heeft. Pas bestudering van recensies over andere schrijvers dan Krol en van bij voorbeeld Warrens dagboeken zal meer inzicht bieden in zijn voorkeuren en in de principes waardoor hij zich laat leiden. In een recent interview zei hij dat de criticus zijn lezers voor vol moet aanzien, maar ook dat een recensie een verbruiksartikel is dat de volgende dag rond de groente of de vis zit.³ In zijn kritieken over Krol lijkt hij zich van het laatste meer bewust dan van het eerste.

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 125. [2] Een frappant voorbeeld daarvan is te vinden tegen het einde van zijn novelle *Een ongenode gast*; daar wordt een nieuw personage als volgt geïntroduceerd: '[...] een van de twee meisjes die we nog maar even Sally zullen noemen, hoewel het er al haast niet meer toe doet.' (*Een ongenode gast*, p. 81) [3] E. B. M. J. Blomme, 'Hans Warren', pp. 355-356.

11. Gerrit Komrij, of: Krol en ironie

Zo gauw een dag- of weekbladkritiek ook nog eens in een boek wordt opgenomen, bestaat de kans op commentaar van de tweede graad. Zulk commentaar levert Wam de Moor op 24 augustus 1974 in *De Tijd* op de ruim een jaar eerder in *Vrij Nederland* (19-5-1973) verschenen recensie van Gerrit Komrij over *De chauffeur verveelt zich*; die is dan opgenomen in Komrijs bundel *Daar is het gat van de deur*.¹ De Moor rekent hem tot de soort waarin Komrij geen duidelijk positief of negatief oordeel uitspreekt:

‘Aanzienlijke twijfels heeft Komrij omtrent *Lieve jongens* van Gerard Reve, erg onduidelijk is hij omtrent *De chauffeur verveelt zich* van Gerrit Krol en *Verhalen voor bij de centrale verwarming* van Heere Heeresma, twee besprekingen waarbij hij ontzaglijk heeft zitten modderen: Krol zet hij neer tussen de brokstukken van zijn boek, Heeresma is de aanleiding voor een column, de recensie zelf bestaat uit ruim een halve pagina van het boek. / [...] Mensje van Keulen komt er tweemaal opmerkelijk goed af, wat ik van Komrij niet begrijp, aangezien hij voor somber realisme in het algemeen geen waardering kan opbrengen. Zijn overstelpend enthousiasme voor romanticus J.M.A. Biesheuvel (*In de bovenkooi* en *Slechte mensen*) deel ik gaarne. Maar waarom wél W.F. Hermans’ *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* en zoveel aarzeling bij Krol, dat ontgaat mij.’²

Zijn verbazing over Komrijs waardering voor Mensje van Keulen weet De Moor nog te motiveren. Met Komrijs weifelachtigheid ten aanzien van Krol weet hij niet zo goed raad. Dat zal zeker hiermee te maken hebben dat Komrij niet eerder over werk van Krol geschreven heeft en dat het lastig is auteurs uit het verleden te vinden die net zo dicht bij Krol staan als ‘sombere realisten’ bij Van Keulen.

Komrij weet wel iets van het vroegere werk: zowel *Het gemillimeterde hoofd* als *De ziekte van Middleton* noemt hij als vormen van autobiografie waaraan *De chauffeur verveelt zich* verwant is. Voor het overige is de kritische afstand tussen Komrij en Krol in deze recensie verdacht gering; daarin ben ik het met De Moor eens. Lovend klinkende zinnen als: ‘Zoals Krol schrijft, schrijft op het ogenblik niemand’, ‘Krol schrijft de boeken van de toekomst’ en ‘Krol komt te vroeg’ (alle cursief gedrukt) blijken bij nader inzien uitspraken van Krol zelf te parafraseren.

[1] Gerrit Komrij, *Daar is het gat van de deur*, pp. 102-107. [2] Geciteerd uit: Wam de Moor, *Wilt u mij maar volgen?*, p. 41.

Toch zou ik het oordeel in deze recensie niet aarzelend of onduidelijk willen noemen. Er is mij geen kritiek op welk werk van Krol ook bekend waarin met zoveel variatie aan argumenten alleen maar positief geoordeeld wordt. Komrij prijst Krols vermogen tot abstraheren, hij vindt hem als schrijver authentiek, hij stemt vrijwel permanent in met Krols poëtica, hij prijst samenhang, stijl en toon van *De chauffeur verveelt zich*, hij vindt het lezen van Krol op zichzelf al aardig, maar zeker wanneer hij diens werk met dat van andere schrijvers vergelijkt. Geen wonder dat de uitgever op het achterplat van de tweede druk juist uit deze recensie heeft geciteerd.

Naast deze gevarieerde lof blijft Komrij zich presenteren als de bescheiden criticus die weet dat een kritiek nooit een juist beeld kan geven van het besproken werk. Opvattingen over iconiciteit, zoals Fens die huldigt, zijn hem echter vreemd, ook al kruipt hij – met zijn vele citaten en samenvattingen – bijna in de huid van Krol. In het laatste kwart van de recensie klinkt deze zelfrelativering door: 'Ik noem maar wat. Krol is een echte filosoof, en ik schrijf stukjes voor de krant. *Hij* geeft ijzeren opmerkingen, is wat conventioneel denken betreft een dwarsligger, denkt na [...], beschouwt [...], komt klaar bij [...], behandelt [...] en stijgt daarbij tot ongekennde hoogten: *ik* kan er werkelijk alleen maar enkele deerlijk verminkte aspecten uithalen en u voorzetten: want alles hangt samen, in een boek dat u alleen maar hoeft te lezen.'

Verwante gedachten over het onvermogen van de criticus zijn ook bij Fens, Bernlef en Visser te vinden; zoals gezegd is de gedachte dat het zelf lezen van een boek het schrijven van een bespreking overbodig maakt onder andere in *Het gemillimeterde hoofd* te vinden.¹ Ik weet niet of Komrij ook in andere recensies met zoveel nadruk zijn onvermogen naar voren brengt tot het schetsen van een juist beeld. Los van een antwoord op deze vraag overigens zal ik mij moeten afvragen of hij hier wel of niet ironisch is. In het voorwoord van *Daar is het gat van de deur* typeert hij zich immers als 'een waarlijk goddelijke hypocriet'.²

Ik betwijfel of hij dat hier ook is, want wat ironie betreft is Krol Komrij een slag voor, en Komrij weet dat, gezien het uitgangspunt van zijn recensie. Hij beschouwt namelijk Krols opmerking dat hij [dat wil zeggen zijn hoofdpersoon, A Z] geen kunstenaar is als Nietzscheaanse ironie; vervolgens wil hij ook nog wel uitleggen hoe deze opmerking ook zonder ironie zinnig kan zijn: zie je de kunstenaar in

[1] Zie hierboven, p. 48. [2] Gerrit Komrij, *Daar is het gat van de deur*, p. 9.

traditionele zin als iemand die iets aan de wereld toevoegt, dan is Krol iemand die alleen maar wil beschrijven hoe de bestaande wereld in elkaar zit. Daarbij stellen hij noch zijn personages zich tevreden met één enkel antwoord. Deze houding neemt hij aan, meent Komrij, 'opdat de lezer niet zal denken dat hij Krol nu doorheeft'.

Je kunt je afvragen hoe polemisch Komrijs bedoelingen met deze recensie zijn, en ook hoeveel identificatie er steekt in zijn visie dat Krol de lezer graag op dwaalsporen leidt. Juist omdat Komrij ook wel heeft opgemerkt dat hij zelf als dichter zijn lezers bij voorkeur om de tuin leidt,¹ kan ik in zijn visie op Krol niet zo makkelijk ironie ontdekken.

Daarbij komt dat het voor Komrij vaststaat dat Krol zijn wijze van schrijven en zichzelf serieus neemt. Conclusie van Komrij: dit werk is uniek en komt eigenlijk te vroeg. Hij onderstreept deze gedachte door in te stemmen met Krols visie dat de avonturenroman zijn tijd gehad heeft, en dat de toekomst aan de ideeënroman is.

Van de vele inhoudelijke elementen die Komrij vervolgens de revue laat passeren, krijgt Krols definitie van het opperste geluk ('dat de dingen in elkaar passen') de grootste nadruk; Krol heeft, in Komrijs visie, met *De chauffeur verveelt zich* kennelijk dit geluk gerealiseerd: "'Het boek en de schrijver passen in elkaar"' zei ik, en wie mocht denken dat die uitdrukking weliswaar leuk is, maar niets om het lijf heeft, omdat dat immers altijd het geval is met een schrijver en zijn boek, hij vergete het. Veel schrijvers maken boeken die hun als een veel te wijde broek om de knieën slobberen, boeken waar wel drie schrijvers in kunnen, om zo te zeggen, of ook wel is een boek een te krap hemd, met overal scheuren en gaten, waardoor allerlei kunstzinnige winderigheid naar buiten puilt. Ik noem geen namen, want dat ligt niet in mijn aard.'

Voorzover hij hier polemisch is, bedrijft hij meer een schimmdan een steekspel, zoals ook in de uitspraak dat het in de Nederlandse literatuur een wonder mag heten, wanneer een optimist goede boeken schrijft. Een verklaring voor dit wonder ligt in de nevelen van de toekomst gehuld.

Al eerder had Komrij een beroep gedaan op de tijd als de grote schifter en verduidelijker. Hij schaart zich dus onder de critici die beseffen dat elk van hun opmerkingen over een boek tijdgebonden is. Dat weerhoudt hem er overigens niet van erop te vertrouwen dat de kritiek in de toekomst zal instemmen met zijn lof.

[1] Gerrit Komrij, *Tutti-frutti*, p. 62.

Zoals gezegd is de afstand tussen de woorden van Komrij en de ideeën van Krol gering. Anders dan bij voorbeeld Ab Visser hult Komrij zich niet in verontschuldigen omtrent zijn onbegrip. Dat neemt niet weg dat zijn slotwoorden een verkeerd beeld geven van de titel van het besproken boek:¹ 'Dit gevoel, dat je met een "onwrikbaar" schrijver te [sic] doen hebt, die compleet is en blanco [...], laat je tijdens het lezen niet los: een calvinist in het goddelijk wereldplan. Alleen God verveelt zich in dat plan, de lezer niet. Terwijl u Krols *De chauffeur verveelt zich* leest, zit u héél aardig op de achterbank. Het werk wordt voor u gedaan.'

Deze zeer eigenzinnige interpretatie, waarin de lezer een vrijwel passieve rol krijgt toebedeeld, kun je aan slordigheid toeschrijven. Maar misschien heeft Komrij ook met deze slotzin polemische bijbedoelingen, gericht namelijk tegen schrijvers die vinden dat pas de lezer hun werk voltooit. Tot op zekere hoogte is dat ook Krols opvatting, maar ik heb zo'n vermoeden dat Komrij met het toegeven aan die opvatting te veel concessies aan zijn eigen poëtica zou hebben moeten doen om zijn oordeel te vrijwaren van ironie. Het is eerder een aanprijzing² dan een titelverklaring. Want, nogmaals, dat Komrij *De chauffeur verveelt zich* waardeert, lijkt mij buiten kijf. Of zou een opmerking als 'Door deze innerlijke consistentie (het boek en de schrijver passen in elkaar) is Krol een van onze uniekste schrijvers geworden, die herdruk op herdruk verdient' gelezen moeten worden als pure ironie? Kan een bewust stilist als Komrij de overtreffende trap 'uniekste' in ernst neerzetten? Doelt De Moor op dergelijke dubieuze formuleringen, wanneer hij Komrij aarzeling verwijt, dan kan ik daarmee wel instemmen. De lof in het grootste deel van de recensie blijft voor mij desondanks onomstreden, juist omdat Komrij Krol als wapen gebruikt in polemische passages, en omdat hij hem dezelfde kwaliteiten toedicht als zichzelf.

Bernlefs opvatting over de criticus als een kannibaal lijkt ook voor Komrij te gelden. Doordat in diens poëtica onwaarschijnlijkheid een kernbegrip is, is een ondubbelzinnig antwoord op de vraag wat Komrij nu precies van Krol vindt, uitgesloten. Hij is een kannibaal die zich vermomd heeft als liturg.

[1] Ik verwacht uiteraard niet dat Komrij zelf zegt dat het door hem geschetste beeld verkeerd is; hooguit dat hij zegt dat het niet zo eenvoudig is de precieze betekenis van de titel vast te stellen. [2] Dat heeft de uitgever goed begrepen, toen hij juist deze passage uitkoos voor het achterplat van de tweede druk.

12. Sus van Elzen, of: Krol als moeilijk auteur

Beschouwen we de recensie van Kees Fens in *De Standaard* als een naar Vlaanderen geëxporteerd oordeel, dan is die van Sus van Elzen in het weekblad *Knack* (27-6-1973) de eerste echte Vlaamse recensie van *De chauffeur verveelt zich*. Hoewel de recensie – zijn eerste over Krol – zich voornamelijk beperkt tot het besproken boek, maakt hij wel even melding van *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* ('geen échte autobiografieën' maar 'romans') en vergeleekt hij één maal Krols grondigheid met die van Jonathan Swift.

Vlaanderen kent Krol niet goed genoeg, stelt hij direct in de beginzin vast. Waardoor dat komt, maakt hij niet echt duidelijk, want dat Krol te slim is en dat zijn boeken te moeilijk zijn – kwesties die hij aanroert – zou net zo goed zijn betrekkelijke onbekendheid in Nederland kunnen verklaren. 'Maar kom, "moeilijk gaat ook", wat krijgen we hier dan?', zo eindigt de beinalinea opbeurend. Dat deze aansporing om niet te gauw bij de pakken neer te zitten niet per se voor de weekbladlezer bedoeld is, maar mogelijk vooral voor de recensent zelf, wordt pas na lezing van de hele recensie duidelijk.

Hij lijkt namelijk een apologie voor het moeilijke boek aan te kondigen; achteraf lijkt het eerder een apologie voor de cryptische recensie. Het is namelijk lang niet altijd duidelijk wat Van Elzen precies bedoelt: in zijn interpreterende samenvattingen wisselen onjuiste en triviaal-juiste mededelingen elkaar af. Bij voorbeeld in: 'Al die fragmenten zijn geschreven met een quasi wetenschappelijke precisie. Krol, die zijn romans opbouwt ongeveer zoals je een logisch systeem zou opbouwen, schrijft geen woord teveel: wat voor hem niet essentieel is laat hij weg. Wat wél essentieel is daarentegen – dat wat beschreven moet worden – dat schrijft hij voluit. Dat wil zeggen, hij gebruikt geen afkortingen, en op een eerste niveau geen beeldspraak. Hij schrijft alles voluit, alsof het nog nooit eerder beschreven was, en dat was het dan inderdaad ook niet: niemand heeft ooit beschreven hoe Gerrit Krol Rome zag, de eerste keer dat hij er kwam. Als hij dat dan voluit geschreven heeft, maakt hij er een geformaliseerde afkorting van, om het in een computer te kunnen stoppen. En hiermee naderen we de kern van de zaak.'

Ten eerste verplaatst Van Elzen wel erg zwierig de passage op pp. 24-25, waarin verteld wordt hoe de hoofdpersoon met een scriptie over logica bij een universitair docente op bezoek gaat, naar het niveau van de romanopbouw ('logisch systeem'). Ten tweede is wat hij schrijft over Krols stijl enerzijds raak (over het economisch taal-

gebruik), anderzijds nodeloos ingewikkeld (over voluit schrijven en het gebruik van afkortingen).

Ronduit triviaal is zijn mededeling dat niemand ooit beschreven heeft hoe Gerrit Krol voor het eerst Rome zag. Het feit dat Krol de dingen beschrijft alsof hij ze voor het eerst ziet, wordt door meer critici (Bernlef en Komrij onder andere) gesignaleerd, Van Elzens formulering suggereert dat andere schrijvers Krols unieke ervaringen genoteerd zouden kunnen hebben.¹ Dat is een al te naïeve suggestie.

Zoals Van Elzen het heeft opgeschreven, is vervolgens niet duidelijk dat Krol alleen maar in metaforische zin van voluit beschreven gebeurtenissen geformaliseerde afkortingen maakt om deze aan de computer door te geven. De lezers van *Knack* zijn immers niet op de hoogte met Krols opmerking tegenover Fens dat al zijn romans uit formules bestaan.²

Van Elzen schiet dus te kort waar het gaat om het abstraheren van de samenhang. Duidelijker is hij, en correcter, wanneer hij enkele thematische hoofdlijnen in *De chauffeur verveelt zich* aangeeft: automatiseren en de tegenstelling tussen hardheid en zachtheid.

Dat hij zich kennelijk wel voorbereid heeft door ook vroeger werk van Krol te lezen, blijkt wanneer hij op grond van de constructie van het boek stelt: 'om alle referenties en kruisreferenties te kunnen zien zou het eigenlijk mogelijk moeten zijn het gehele boek ineens te zien, als een structuur in de ruimte, in plaats van als een proces in de tijd.' Dit is niet alleen een verlangen naar een wijze van lezen als van de computer, het is bovendien een parafrase van Krols advies in zijn inleiding op *Het gemillimeterde hoofd* om alle woorden in de index van deze roman door lijnen te verbinden, waardoor een nauwkeurig beeld ontstaat van de structuur van het geheel.³ Eerder in de recensie heeft Van Elzen overigens een foutief beeld gegeven van de structuur in de ruimte die *De chauffeur verveelt zich* is. Hij beweert dat de interne paginaverwijzingen in dit boek misleidend zijn. Dat is onjuist: elke keer dat de lezer een door Krol gegeven paginaverwijzing volgt,⁴ krijgt hij wel degelijk een toelichting bij de verwijzende passage. Door de zaken anders voor te stellen, suggereert Van Elzen moeilijkheden die *De chauffeur verveelt zich* niet bevat.

[1] Krol was overigens nog nooit in Rome geweest, toen hij het boek schreef (mondelijke informatie). [2] APPI, p. 7. [3] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 5. [4] pp. 10, 20, 23, 36, 87, 132.

Ook waar hij aan Krol bedoelingen gaat toeschrijven, is Van Elzen verwarrend, mede doordat hij nergens vermeldt dat de hoofdpersoon in *De chauffeur verveelt zich* onder meer schrijver is. Zo stelt hij de bedoelingen van de schrijvende hoofdpersoon zonder enig voorbehoud of enige toelichting gelijk aan die van de schrijver. Nu is dat nog eerder als een methodische slordigheid op te vatten die inherent is aan de oppervlakkigheid van een recensie dan als een principiële onjuistheid. Werkelijk scheef is echter het beeld dat hij geeft van Krols visie op de moderne wereld. Hij ziet de overheersende lijn van de automatisering in *De chauffeur verveelt zich* als '[de schil om] het eigenlijke onderwerp: een mogelijke houding vinden tegenover de absurde, harde, technokratische wereld, waarin mensen zich bezighouden met het ontwerpen van reusachtige olietanks.'

Door het woord 'hard' als cliché te gebruiken, wekt hij de indruk dat Krol hardheid afwijst; met name het in dit verband onjuiste woord 'tegenover' versterkt deze indruk. Dat hij de technocratische wereld 'absurd' noemt, lijkt mij eerder een tegemoetkoming aan een communis opinio die door het lezen van veel literair werk gevoed is dan een juist beeld van Krols visie op deze wereld. Meer nog dan tegenover een Nederlands publiek is een dergelijke voorstelling van zaken misleidend tegenover het Vlaamse, dat over Krol niet of nauwelijks is ingelicht.

Ook hier is sprake van naïveteit, niet van opzet: Van Elzen is niet ironisch. Aan het eind van zijn recensie geeft hij ruitelijk toe dat Krol niet alleen moeilijk is voor een groot publiek, maar ook voor hem als beroepslezer: 'Dat is voor mij wat het boek zo moeilijk maakt: Gerrit Krol heeft het opgebouwd naar het model van zijn wereld. Het zonder geknoei helemaal willen verstaan heeft iets weg van een Sisyphusarbeid. Gerrit Krol: / "Intussen zie ik de hele wereld als een karwei. Alles moet worden gedaan en steeds opnieuw. Sisyphus. Een automatische Sisyphus, dat zou mijn levenswerk zijn". (p. 114)'

Het lijkt erop dat Van Elzen dit slotcitaat ook heeft gekozen, omdat het als een verzuchting van hem zelf kan gelden. Daarmee schaart hij zich dan onder de critici die getuigen van hun onmacht om Krol adequaat te bespreken. Afgezien van een principiële onmacht, die nog wel te relativiseren valt, kun je bij deze recensie ook nog spreken van een concreet aan te tonen onmacht tot elementaire kritische vaardigheid.

13. J. F. Vogelaar, of: Krol en maatschappelijke ideologie

Meer dan detailkritiek of -waardering geeft J. F. Vogelaar in zijn bespreking van *De chauffeur verveelt zich* (De Groene Amsterdammer, 27-6-1973) fundamentele kritiek. Daarmee betoont hij zich de ideologische criticus die hij wil zijn of de telquellistische marxist die Martien J. G. de Jong in hem ziet.¹ Vogelaar oordeelt negatief over *De chauffeur verveelt zich* op grond van de misplaatste pretenties van nieuwigheid en op grond van Krols simplistische visie op het maatschappelijk complex. Hoewel hij er mij later op wees dat het niet terecht zou zijn, wanneer ik uit deze ene recensie – Vogelaars eerste over Krol² – zou afleiden dat hij uitsluitend kritiek heeft op Krols werk of dat hij het totaal zou afwijzen,³ valt een andere lezing van deze recensie mij moeilijk.

Weliswaar is het beeld dat Vogelaar schetst van eerder, niet bij name genoemd werk van Krol tamelijk neutraal, deze neutraliteit vormt juist de retorische opstap naar een afwijzen op alle fronten, behalve op dat van de komische werking van Krols relativeringen.

Na de aanhef dat Krol al sinds een jaar of tien boeken schrijft die niet in de gangbare genres zijn onder te brengen, schetst Vogelaar een beeld van een vorm en inhoud van dat werk – hij vergelijkt het met ‘legpuzzels met steeds meer en steeds weer andere stukken’ – dat uiteraard pas sinds zes jaar geldt. De grote vrijheid die men bij het lezen van dit werk krijgt, is tot Vogelaars teleurstelling een geprogrammeerde vrijheid; een oordeel waarmee hij diametraal tegenover Kossmann staat.⁴ Het lijkt een opmerking als die van Komrij (dat de lezer op de achterbank kan blijven zitten omdat het werk al voor hem gedaan is), maar wat bij Komrij positief kan zijn, is bij Vogelaar uitgesproken negatief.

Ook elders blijkt de tegenstelling tussen deze twee critici, namelijk wanneer Vogelaar stelt – zonder overigens Komrijs naam te noemen – dat over *De chauffeur verveelt zich* beweerd is ‘dat dit nu het boek van de toekomst is, dat het onze tijd vooruit is’. Bij Komrij staat deze

[1] J. F. Vogelaar, ‘Pleidooi voor een tegendraadse literatuurkritiek’. In: J. F. Vogelaar, *Konfrontaties*, pp. 183-188; Martien J. G. de Jong, *Over kritiek en critici*, p. 103. [2] Eerdere recensies in *De Groene Amsterdammer* waren die van C. J. Kelk over achtereenvolgens *De rokken van Joy Scheepmaker* (14-4-1962), *De zoon van de levende stad* (16-4-1966) en *De laatste winter* (10-4-1971), Krols meest traditioneel ogende prozawerken dus. [3] Brief aan mij, d.d. 14-5-1985. [4] Zie hierboven, p. 83.

van Krol geleende opvatting zelfs in de kop boven de recensie. Vogelaar vecht echter aan dat de in *De chauffeur verveelt zich* toegepaste procédés nieuw zouden zijn: 'alleen voor wie het binnendringen van gewone mensentaal in literaire teksten gelijk staat [sic] aan een defloratie heeft het nog iets shockerends'.

Zo primitief wil Vogelaar niet zijn, want belangrijker dan de vraag naar de procédés vindt hij de vraag naar de functie ervan. Wanneer hij zich dit afvraagt bij lezing van *De chauffeur verveelt zich*, is zijn conclusie dat ze een naïef overzicht geven van de wereld in plaats van een kritisch inzicht erin: maatschappelijke processen beschouwt de hoofdpersoon in de besproken roman als eigen prestaties; doordat hij daaraan zijn geluksgevoel ontleent, vindt Vogelaar hem 'sociaal bijziend'.

Deze kwestie lijkt voor Vogelaar van groter belang dan die van de nieuweheidspretenties. Formele veranderingen in de literatuur zijn voor hem pas interessant, wanneer ze ideologische consequenties hebben. Wat Krol doet, beweegt zich niet in de door Vogelaar voorgestane richting. Daarmee is zijn kritiek op Krols beroep op de toekomst ideologischer getint dan dat van Reinders. Deze laatste relateert Krols pretenties alleen maar, Vogelaar bestrijdt ze. De ernst van zijn bedoelingen blijkt wel hieruit dat hij een jaar later deze recensie in een kritische verzamelbundel opneemt, onder de titel 'Knutseldoos van Gerrit Krol'.¹

14. Han Steendijk, of: Krol en het engagement (I)

Al drie keer eerder is in het *Brabants Nieuwsblad* werk van Krol besproken, wanneer Han Steendijk zijn recensie van *De chauffeur verveelt zich* publiceert (14-7-1973): G. Spruyt had over *De ziekte van Middleton* geschreven (17-1-1970) en Gerard Rommers over *De laatste winter* (23-1-1971) en APPI (4-11-1971). Recensies na 1973 zijn ook weer door anderen geschreven, zodat aan Steendijks oordeel over *De chauffeur verveelt zich* niet alleen de voorgeschiedenis met betrekking tot Krol ontbreekt, maar ook het vervolg.

Sommige punten waaraan hij in zijn recensie aandacht besteedt, zijn gelijk aan die in de recensie van Komrij van twee maanden eerder. Het beeld waarmee de kritiek begint bij voorbeeld: de schrijver neemt de lezer mee in zijn literaire automobiel. Later in de recen-

[1] J. F. Vogelaar, *Konfrontaties*, pp. 57-59.

sie zal Steendijk een echo van Komrijs slotzin laten horen: 'Hij stelt niets, hij toert met de lezer rond en gezeten op de achterbank rijden we door dat chaotische land, met z'n lach, met z'n traan, met de orde en de wanorde [...].'

Ook in zijn afwijzen van de benamingen 'avonturenroman' en 'reisverhaal' klinkt een echo van Komrij door; maar wanneer Steendijk deze afwijzing nader toelicht, doet hij dit eerder didactisch dan retorisch. Zo vindt hij *De chauffeur verveelt zich* geen avonturenroman, omdat de hoofdpersoon geen picaro is, omdat gebeurtenissen te weinig aandacht krijgen en omdat er zelden iets schokkends gebeurt. Anders dan Komrij ontleent Steendijk zijn argumenten dus aan handboek en encyclopedie. Toch citeert hij vervolgens dezelfde passage uit *De chauffeur verveelt zich* als Komrij, namelijk die waarin de hoofdpersoon vertelt dat hij een boek heeft geschreven dat wel als avonturenroman begon, maar dat uiteindelijk een verhaal is geworden waarin niets bijzonders gebeurt (p. 63). Zonder het voorbehoud dat Komrij maakt, verklaart Steendijk deze passage ook op *De chauffeur verveelt zich* van toepassing.

Tot welk genre hij *De chauffeur verveelt zich* dan wél rekent, zegt Steendijk niet. Hij beperkt zich tot het vage: 'Gerit Krol heeft een heel nieuw "type" verhaal geschreven: tegen de achtergrond van een stuk van de maatschappelijke carrière van een Shell-employé komen allerlei invallen, soms filosofisch, soms anekdotisch bovenborrelen, die de auteur onmiddellijk op papier zet, waardoor het "verhaal" een zeer eigen vorm krijgt.' Deze suggestie van *écriture automatique* laat ik graag voor rekening van de te automatische pen van de recensent; noch aan *De chauffeur verveelt zich*, noch aan ander werk van Krol of interviews met hem valt deze gedachte te ontlelen. Dat T. van Deel hem later naar zijn werkwijze zou vragen, moet op zijn minst voor één lezer nuttig zijn geweest.¹

Steendijk geeft diverse benamingen aan de verschillende passages in het boek; hij heeft het over 'een referaat' en 'barbarberachtige opmerkingen'. Hij noemt het een boek dat zich op elke pagina ontknoopt; dat ziet hij eveneens als een kenmerk van die 'eigen vorm'. Ook met deze gedachte annexeert hij zonder voorbehoud een uitspraak over de roman die door de hoofdpersoon geschreven is (p. 63).

De inhoud van de roman samenvattend geeft Steendijk terloops interpretaties van Krols systeem, zijn engagement, het belang van

[1] T. van Deel, *Bij het schrijven*, pp. 33 vlgg.

ironie, de naam en de rol van Marie en Krols houding tegenover het mechanische en schema's. Met name wanneer hij het over engagement heeft, neemt Steendijk afstand tot Krols opvattingen hierover. Krol mag wel zeggen dat hij niet de bedoeling heeft iets aan de wereld te veranderen, zijn scherpe en ironische observaties hebben toch wel tot gevolg '[...] dat Krol meer geëngageerd is dan hijzelf voorgeeft te zijn, maar hij heeft zich terzijde gesteld van auteurs die de rottigheid van onze mensenwereld open en bloot aan de kaak stellen. Hij stelt niets, hij toert met de lezer rond en gezeten op de achterbank rijden we door dat chaotische land, met z'n lach, met z'n traan, met de orde en wanorde, met olie en water en vooral met zijn verveling, omdat het mechanische de mens overwoekert en hem automatiseert.'

Dat deze visie een interpretatie is, geeft Steendijk expliciet aan, wanneer hij signaleert dat Krol beseft dat het schema een fictie of een vloek is. Hij schrijft dan: 'Dit laatste wordt door de auteur zeker niet uitgesproken, maar de sfeer en vooral de ontrafelde [sic] toon waarin zijn overdenkingen geschreven zijn maken de lezer wel duidelijk dat Krol verre van gelukkig is met al die schema's.' Hier wijkt Steendijks visie duidelijk af van die van Komrij. En ook van die van Krol. Het is een visie die eerder ontleend lijkt aan de lectuur van andere auteurs – een veronderstelling die versterkt wordt door de verwijzing naar de titel van Judicus Verstegens roman *De vloek van het schema*.

Het mag duidelijk zijn dat Steendijk vooral beschrijft en interpreteert. Pas in de slotalinea geeft hij een oordeel: 'Krol zegt zelf dat dit boek niet in een keer uitgelezen moet worden. Ik heb dat wel gedaan, en daarna begon ik er onmiddellijk opnieuw aan.' Deze formulering van lof moge op zichzelf retorisch zijn, het gevolg ervan is wel dat alle voorgaande explicaties en interpretaties positief gekleurd worden. Daardoor kom ik tot de conclusie dat Steendijk verre van gelukkig is met automatisering en schema's en dat hij op grond daarvan meent dat Krols gevoelens dezelfde zijn. Is Steendijk bang geweest voor het uitspreken van een afwijzend moreel oordeel over een boek dat hij in allerlei andere opzichten wel waardeert? Ik weet het niet; het is mogelijk.

Het probleem met recensies als die van Steendijk (en Van Elzen) is dat een onbekend (beginnend?) criticus een recensie schrijft die onhelder is of vol zit met innerlijke tegenstrijdigheden. Zonder de uitgesproken bedoeling om zo een beeld te geven van de besproken roman (zie de opvatting van Fens hierover) is dat verwarrend.

15. Anke H. B. Bosma, of: Krol en dualismen

Na de bespreking door Anke H. B. Bosma van *De chauffeur verveelt zich* (15-8-1973) is in het *Haarlems Dagblad* regelmatig over werk van Krol geschreven, door diverse – steeds vrouwelijke – recensenten. Voordien was Krol nooit in dit regionale dagblad besproken.

Toch begint Bosma niet met een schets van het vroegere werk of van Krols plaats in de literatuur. Begin en einde van de recensie stellen juist de mogelijke reacties van een lezer op dit boek van Krol centraal. Bosma gaat over het algemeen interpreterend te werk, maar begint met vast te stellen dat lezen van *De chauffeur verveelt zich* zowel boeiend als vermoeiend is: 'Wat het lezen zo boeiend en vermoeiend tegelijk maakt, is het fragmentarische, collage-achtige karakter van deze ik-roman; een geheel van grillige bespiegelingen van de ik, Gerrit Krol zelf, citaten en illustraties.'

In haar verdere interpretatie krijgt het dualistische sterke nadruk (serieus én badinerend; hard én fragiel; automatisering én dromen: 'Alles is tweeslachtig in het levensverhaal van Gerrit Krol'). Al interpreterend overwint zij als het ware de aanvangsproblemen. Aan het eind van de recensie rest haar namelijk niets meer dan het recensenten-cliché, dat tegelijkertijd instemming met de eigen interpretatie impliceert, 'dat Gerrit Krol deze bewust gekozen vorm inhoud weet te geven, heeft hij op een voortreffelijke manier bewezen.'

Zij hecht veel belang aan de bedoelingen van de schrijver, wat blijkt uit de vele citaten die juist van dit aspect verklaringen zijn ('niet om in één keer uit te lezen'; 'waarom ik zulke stukjes in mijn boeken doe'; overname van Krols parafraserende titelpassage; en ook het gedicht 'Over het stuur', uit *Over het uittrekken van een broek*, ter ondersteuning van de titelverklaring). In de oplossingen van haar interpretatie worden verschillende beelden van tweeslachtigheid over elkaar heen gelegd, waardoor zij samenvallen. De enige keer dat zij ander werk van Krol vermeldt, ziet zij het dualistische echter over het hoofd. Krol schrijft in het gedicht 'Over het stuur':

Stuur is hetzelfde als inzicht,
als het geen inzicht is is het de wil –
ik persoonlijk heb liever de wil,
want dat is potentiaal,
met inzicht sta je stil
(want je bent er al).¹

[1] *Over het uittrekken van een broek*, p. 36.

Alleen de eerste regel hiervan en de twee laatste blijkt Bosma voor haar uitleg te gebruiken, zodat zij kan schrijven: 'M.i. is dit de reden waarom de chauffeur – het ene aspect van de ik-figuur – zich verveelt. Dank zij zijn ratio "is hij er".' Onjuist is dit zeker niet, maar het is slechts de helft van Krols waarheid. De andere luidt dan dat de verveling met behulp van de wil bestreden wordt.

Er is maar één uitspraak van Krol waarbij Bosma een vraagteken zet: de bewering dat *De chauffeur verveelt zich* een 'boek van de toekomst' zou zijn. Zonder zich verder aan literair-historische kof-fiedikkijkerij te wagen of een afwijzend standpunt à la Vogelaar in te nemen, meent zij dat de tijd dat maar moet uitwijzen.

16. Fernand Auwera, of: Krol en het engagement (2)

Aan het eind van de jaren zestig ontbreekt Gerrit Krol in de vrij grote groep schrijvers die Fernand Auwera ondervraagt of wil ondervragen over het engagement van de schrijver; ook komt zijn naam in geen van deze gesprekken naar voren.¹ Pas op 11-9-1973 zal Auwera zich voor het eerst met Krol inlaten, in zijn bespreking van *De chauffeur verveelt zich* in de Antwerpse editie van *De Nieuwe Gazet*.² Auwera gaat er in deze recensie duidelijk van uit dat zijn lezers nog niet bekend zijn met de naam en het werk van Krol. Dat lijkt mij wel terecht, want recensies in Vlaamse dag- of weekbladen van vroegere boeken dan *De chauffeur verveelt zich* zijn er bij mijn weten niet.³

Auwera besteedt de hele eerste kolom van zijn uit drie kolommen bestaande recensie aan de kwestie dat Nederlanders in het algemeen een uitstekend gevoel voor publiciteit hebben, zodat er jaarlijks wel een nieuwe ster aan de literaire hemel wordt gesignaleerd. Krol rekt hij niet tot deze 'literaire playboys en starlets', wier faam groter is dan hun talent. Mocht Hans Warren nog hebben kunnen veronderstellen dat aan verschillende activiteiten van Krol publiciteits-

[1] Fernand Auwera, *Schrijven of schieten*, pp. 5, 6, 12-14. [2] Dat het om de Antwerpse editie gaat, meldde Auwera mij (brief d.d. 14-5-1985); het valt niet op te maken uit de informatie van de knipseldienst van het Letterkundig Museum; evenmin geven Van den Heuvel en Steijgers in *Literaire informatie in Nederlandse en Vlaamse dag- en weekbladen* aanwijzingen in die richting. [3] Wel had Aldert Walrecht in 1970 in *Ons Erfdeel* *De ziekte van Middleton* besproken.

motieven ten grondslag lagen,¹ op Auwera kunnen deze motieven geen effect hebben gehad; ze zijn kennelijk niet eens tot hem doorgedrongen. Hij rekent Krol tot de consistente figuren. Dat er van een opvallende ontwikkeling in diens oeuvre gesproken kan worden, meldt hij niet – wél noemt hij, vanuit een wat royale genre-opvatting, *De chauffeur verveelt zich* Krols zevende roman.

Vanuit een korte, en ook enigszins slordige² weergave van de segmentering van het boek en via genre-achtige aanduidingen van onderdelen als 'notities, bedenkingen en verhaaltjes', komt Auwera tot wat hij als het meest kenmerkende van dit boek beschouwt: een thematiek die hij interpreteert als 'een soort dubbelportret' van Krol zelf, waarin hij de begrippen 'chauffeur' en 'passagier' voor de twee kanten van deze Januskop hanteert.

De wijze waarop Krol deze twee – het rationaliseren en het niet rationaliseerbare – met elkaar confronteert, brengt Auwera tot positieve waardering voor stijl, originaliteit, humor en inhoud. Met name zijn waardering voor dit laatste is aanvechtbaar, waar Auwera schrijft dat *De chauffeur verveelt zich* een boek is 'vol behoefte aan menselijkheid in een zeer geautomatiseerde wereld'. Een formulering, die ongetwijfeld anders was geweest als hij vier jaar eerder Krol naar zijn oordeel had gevraagd over het engagement van de schrijver.

17. Harry van Santvoort, of: Krol beknopt

Uit de twee recensies die hij over Gerrit Krol geschreven heeft, komt Harry van Santvoort naar voren als een oppervlakkig criticus, wiens bedoeling eerder lijkt de lezer van *De Nieuwe Linie* op het bestaan van een boek te wijzen dan deze te confronteren met de complicaties van literatuur. Eerder een journalist dan een recensent dus.

Op 30-3-1968 schrijft hij over negen nieuwe dichtbundels onder de seizoensgevoelige kop 'Een morgen in maart (en andere bundels)'. Een kop die hij zelf gekozen moet hebben, want de recensie begint met: 'Wie bij het lezen van deze titel denkt dat het voorjaar in de lucht hangt, heeft het niet bij het rechte eind, althans niet wat de dichter *Gerrit Krol* betreft. Voor hem is een morgen in maart de zakelijke titel van zijn jongste bundel gedichten en, blijkens het ge-

[1] Zie hierboven, p. 94. [2] Auwera telt negen hoofdstukken in plaats van tien.

dicht "ontmoeting" dat zich op een stille morgen in maart afspeelt, het pijnlijk besef van een verloren liefde.'

Niet de uitzonderlijke kwaliteiten van Krols poëzie helpen Van Santvoort dus aan de kop van zijn recensie, maar de omstandigheden van de bundeltitel en het moment van recenseren. Erg informatief is de mededeling dat *Een morgen in maart* Krols jongste bundel is niet, want de lezer wordt daardoor op de gedachte gebracht dat er al eerdere dichtbundels van Krol bestaan. Hetgeen niet zo is.

Van Santvoort vindt de gedichten niet bepaald uitzonderlijk, al hebben ze wel zijn sympathie: 'Nu kan men wel de nadruk leggen op een zekere beperktheid van de gedichten van Gerrit Krol, liever leg ik de klemtoon op de prententieloosheid, omdat ik het een fijn dichtbundeltje vind.' De aantrekkingskracht van de bundel zit hem voor Van Santvoort in Krols aandacht voor en affiniteit met de werkelijkheid tot in het detail toe, en diens voorkeur voor het ironische en bizarre. Het eerste licht Van Santvoort nog eens toe, wanneer hij de bundel *Schoten en filtersigaretten* van Hans Melchior Wap bespreekt: beiden hebben aandacht voor de dingen, maar anders dan Wap weet Krol van die aandacht de omweg te maken waarlangs hij zichzelf verwoordt.

Vijf en een half jaar later (19-9-1973) bespreekt Van Santvoort in ongeveer 200 woorden *De chauffeur verveelt zich*. Deze recensie lijkt hij in betrekkelijke haast te hebben geschreven of op zijn minst vóór publicatie niet meer te hebben overgelezen, gezien een kromme zin als: 'Hij voelt zich het meest verwant met de passagier voor wie het moment van instappen het fijnste moment is en tegen de chauffeur zegt waar hij naartoe wil.'

Een algemene vraag die naar aanleiding van zo'n geval rijst, is: hoe lang laat een criticus een recensie liggen? of: in hoeveel stadia laat hij een recensie ontstaan? In dit geval lijkt mij het antwoord niet zo moeilijk. In het algemeen zullen de antwoorden ongetwijfeld divers zijn en niet per se zo iets als een regel opleveren.

De toon van de recensie is positief: Krol is, meent Van Santvoort in de beginzin, weer beter en eigener gaan schrijven; *De chauffeur verveelt zich* is, volgens het slotoordeel, een boek om te herlezen. Het merkwaardige van het eerste oordeel is dat het suggereert dat lezers van *De Nieuwe Linie* regelmatig van nieuw werk van Krol op de hoogte zijn gehouden. Maar ook van andere recensenten dan Van Santvoort heb ik geen besprekingen gevonden. Mogelijk moet het toch meer als een algemene opmerking worden beschouwd, bestemd voor lezers die zich niet alleen door *De Nieuwe Linie* laten informeren over literatuur.

Tussen begin- en eindzin spreekt Van Santvoort geen oordeel uit, maar geeft hij wat interpreterende informatie over het boek: het geeft de waarde aan van Krols beroep, en relateert deze waarde tegelijkertijd; de titel wordt uitgelegd, voorzover Krol deze zelf uitlegt, en Van Santvoort merkt op dat de neiging van de passagier om uit te stappen zo gauw de auto gaat rijden, de rode draad vormt in het boek. Het fragmentarische tenslotte – ‘ervaringen uit het persoonlijk leven van de schrijver, reisbeschrijvingen, aforismen, en niet al te zwaarwichtig geformuleerde beschouwingen’ – acht hij een voordeel bij het herlezen.

Het mag duidelijk zijn dat in de beperkte omvang van de recensie alle andere beperkingen besloten liggen.

18. T. van Deel, een propagandist van de literatuur,
of: Krol en emoties

Inleiding

Toen T. van Deel in 1986 een essaybundel publiceerde onder de titel *De komma bij Krol en andere essays*, was dat niet – zoals bij het essay van Fens in datzelfde jaar – de late bevestiging van lange tijd onopvallend gebleven waardering, maar de bewuste accentuering van een al vele malen uitgesproken liefde voor het werk van Krol. Geen van de hiervoor ter sprake gebrachte critici heeft zich op zoveel verschillende podia en in zoveel verschillende rollen publiekelijk over Krol uitgelaten als Van Deel: als dagbladcriticus, als bloemlezer, als medewerker van zowel een tijdschrift voor evangelische oriëntaties als van een literair tijdschrift, als recensent voor bibliotheken, als auteur van prospectusteksten; voeg daarbij de slechts voor een klein publiek zichtbare podia van de universitaire werkgroep en de briefwisseling, en het zal duidelijk zijn dat Van Deel geen moeite te veel is om iets over Krol op te merken. En dan beperk ik mij nog tot de periode van 1968 tot 1974. Kritische activiteit, nieuwsgierigheid naar de inzichten en opvattingen van de auteur en de behoefte anderen hiervan deelgenoot te maken zijn bij hem nauw met elkaar verbonden; talent voor bewondering en vriendschap kan hem niet worden ontzegd. De grenzen tussen een en ander kunnen niet altijd precies worden vastgesteld.

Analyse en persoonlijk contact

In een lezing over zijn ontwikkeling als criticus noemt Van Deel Willem Brakman en Krol als de twee auteurs die de normen van zijn smaak hebben bepaald.¹ Het gaat mij te ver om – zoals Verdaasdonk doet – hieruit de toegenomen waardering in bredere kring voor het werk van beide auteurs te verklaren² (mij dunkt dat uit het voorgaande duidelijk is geworden dat er meer critici zijn geweest die Krol uitbundig hebben geprezen); ik volsta met deze bijzondere en persoonlijke waardering vast te stellen.

Krol en Van Deel kennen elkaar al lang. Niet alleen heeft Van Deel Krol verschillende malen geïnterviewd,³ maar ook hebben zij in januari 1978 samen een reis door de Verenigde Staten gemaakt;⁴ voordien had Krol al verschillende manuscripten en typoscripten aan Van Deel beschikbaar gesteld. Het beeld van een kleine literaire kongsi dat door een dergelijk contact al gauw ontstaat,⁵ wordt vaak verkeerd geduid. De indruk van de buitenwacht is nogal eens dat een criticus een schrijver positief bespreekt *omdat hij hem kent*.⁶ Veelal vergeet men dan dat de criticus in contact is gekomen met de schrijver, *omdat hij hem waardeert en zich misschien zelfs aan hem verwant voelt*. Zelfs contacten vanaf de schoolbanken, als die tussen Bernlef en Schippers, kunnen mijns inziens alleen maar standhouden wanneer er sprake is van verwante belangstelling.

De inbreng in een dergelijke verwantschap komt meestal van beide kanten; zo ook bij Krol en Van Deel. In 1972 schrijft de laatste

[1] T. van Deel, 'De stijl van de smaak', p. 32. [2] Hugo Verdaasdonk, 'De regels van de smaak', p. 10. Zo werd de nauwe relatie tussen Krol en Van Deel nog eens benadrukt, toen zij op 3 maart 1986 in hun rol van respectievelijk schrijver en 'lijfcriticus' optraden op een bijeenkomst in Utrecht, in het kader van een Studium Generale over kunstkritiek. Een vergelijkbaar paar vormden op die bijeenkomst Hans Faverey en Rein Bloem. Voorzitter was Verdaasdonk – als die tevens de hand heeft gehad in het samenstellen van de optredende duo's, krijgen zijn constatering het karakter van zelfvervullende prophecies. [3] In 1975 voor *De Revisor*, in 1978 en 1983 voor *Trouw*. [4] Zie: *De tv.-bh.*, pp. 114-115. [5] Beiden waren tevens lid van de jury die de P.C. Hooftprijs 1980 aan Willem Brakman toekende. Zie: Hubert Michaël e.a. (samenst.), *Nederlandse literaire prijzen 1880-1985*, p. 38. [6] Malicieuze voorbeelden daarvan zijn het onder Van Deels naam uitgegeven boekje *Een bange mandarijn* en een aantal daarmee samenhangende publikaties betreffende de correspondentie tussen Van Deel en Jeroen Brouwers, zoals door deze laatste gepubliceerd in *Kroniek van een karakter*.

in het Singel 262-boekje *Dát was nog eens lezen!* over zijn literaire voorkeur: 'Ik houd van boeken die goed aflopen. Zo ellendig kan het leven niet zijn, of er mag hoop blijven bestaan.'¹ In datzelfde boekje schrijft Krol: 'Als de mens niet meer gelooft dat het komt, als hij het verdriet daarover de baas is en de dagen doorbrengt in een grijs evenwicht dat nog wel uit te houden is, dán eindelijk breekt de zon door. *De rokken van Joy Scheepmaker* en *De zoon van de levende stad* zijn gave voorbeelden van het wachten dat beloond wordt, evenals het boek dat ik thans aan het schrijven ben.'²

Dat boek moet *De chauffeur verveelt zich* zijn, en het ligt op grond van de te verwachten goede afloop van de geschiedenis voor de hand dat Van Deel dat positief zal gaan bespreken. Niet omdat hij Krol persoonlijk kent dus, maar omdat dit boek aan zijn voorkeur lijkt te zullen beantwoorden.

Krol en Van Deel kenden elkaar toen al, en Van Deels sympathie voor Krols werk was al overduidelijk. In oktober 1968 had hij in *Regelrecht*, tijdschrift voor 'evangelische oriëntaties', het artikel 'Over een novelle van Gerrit Krol' gepubliceerd, de eerste bijdrage over werk van Krol die omvangrijker was en dieper groef dan de dag- of weekbladrecensie.³

Krol woonde toen nog in Caracas, maar toen hij een jaar later in Nederland terugkeerde, ontmoetten hij en Van Deel elkaar op een door Querido georganiseerde auteursbijeenkomst; ook van Van Deel was daar inmiddels werk uitgegeven. Bij deze ontmoeting moet Van Deels artikel over *De zoon van de levende stad* ter sprake gekomen zijn.

Bij een kopie van het artikel die Van Deel hem later heeft toegezonden, heeft Krol, in najaar 1970, allerlei – voornamelijk instemmende – notities gemaakt. Zo schrijft hij in de marge: 'Heel mooi. Nooit zo aan gedacht', wanneer Van Deel opmerkt dat het boek gedragen wordt door de spanning tussen de behoefte van de hoofdpersoon aan isolement en aan gemeenschap, en dat deze tegenstrijdige behoeften gesymboliseerd worden door respectievelijk de weiden en de stad. En bij de woorden 'Nergens heb ik ooit zulke ontroerende passages gelezen over een kerkdienst' tekent Krol aan: 'Fijn dat je dat zegt. (Ik ook niet trouwens).' Alleen Van Deels suggestie dat de titel van de novelle verwijst naar 'de zoon der [sic] mensen'

[1] T. van Deel, 'Geen koude en honger, geen vrees', p. 23. [2] 'Jaap Holm en z'n vrienden', p. 59. [3] *Regelrecht* is in de BNTL pas te vinden in het cumulatiedeel 1980-1984, deel 26.

wijst hij van de hand: 'Ik dacht eerder aan De zoon van de levende God, zoals deze woorden meen ik ergens in de bijbel staan.'

Hoewel het ook waardering uit voor de ontroerende werking, geeft Van Deels artikel met name een beschouwing over de thematiek in *De zoon van de levende stad*. Daardoorheen sippelen wel allerlei waarderende uitspraken, waarvan het belang met name lijkt te zijn dat Van Deel een discrepantie signaleert tussen zijn eigen waardering voor het werk van Krol en de geringe publieke belangstelling die er op dat moment voor dit werk is. Zo prijst hij de functionaliteit van de beschrijving, die bij Krol al gauw symboolwaarde krijgt: 'De binnenkant van de kijker verraadt zich in het geziene,' constateert hij instemmend. Zeker zo groot is zijn lof voor de 'rustige, sobere stijl', die te meer treft waar de centrale kwestie in deze novelle de verstaanbaarheid is. Daarom slaat hij *De zoon van de levende stad* hoger aan dan *De rokken van Joy Scheepmaker*: in beide komt een Jezus-achtige figuur voor, maar in het debuut ontbreekt de bezinning op de taal, die bij Krol via *De zoon van de levende stad* zal culmineren in *Het gemillimeterde hoofd*.

Van Deels kritische houding ten aanzien van dit laatste boek is te vergelijken met die van Kees Fens: ook hij verklaart zich onbekwaam tot het geven van een juiste indruk van dit boek aan wie het niet gelezen heeft, 'zodat iedereen dat maar snel moet doen'. Ook Van Deel neemt Krol's advies aan de recensent dus zeer letterlijk: hij weigert het boek samen te vatten.

Hoog geeft hij vervolgens op van Krol's weergave, in *De zoon van de levende stad*, van de indruk die kerkdiensten kunnen maken. Omdat de lezers van *Regelrecht* in het algemeen als kenners op dit gebied kunnen worden beschouwd, moet Van Deel wel overtuigd zijn van de werking van de door hem geciteerde beschrijvingen. Ook constateert hij nog met enige verbazing – die te begrijpen valt tegen de achtergrond van het succes van Jan Wolkers in die jaren¹ – dat Krol's beeld van zijn calvinistische verleden niet gekleurd wordt door ressentiment, maar door weemoed.

Belangrijker evenwel dan ressentiment of weemoed is het feit dat Krol de kunst verstaat zijn ideeën omtrent de waarde van het woord helder te formuleren, meent Van Deel. Met deze apologie voor het artistieke karakter van filosofische (en theologische?) overwegingen lijkt hij niet alleen te willen informeren over de thematiek in een

[1] *Terug naar Oegstgeest* verscheen een jaar eerder dan *De zoon van de levende stad*.

novelle van Krol, maar tegelijk een appèl te doen op het geweten van de vele abonnees van *Regelrecht* wier vak het is zich in woorden over het Woord uit te laten. Dienaren des Woords kunnen in de leer bij deze dienaar van het woord. Van Deels analyse mondt uit in aanprijzing.

Speciaal voor boekenkopers

Een klein jaar later schrijft hij opnieuw over Krol, maar nu in een heel andere rol en op een heel andere plaats. Hij is inmiddels, met *Strafwerk*, als dichter bij Querido gedebuteerd in dezelfde reeks waarin *De zoon van de levende stad* en *Een morgen in maart* waren verschenen: De Boekvink. Uit zijn contact met de uitgever vloeit de opdracht voort tot het schrijven van de tekst voor de najaarsaflevering 1969 van *Nieuws van Singel 262* die het verschijnen van *De ziekte van Middleton* aankondigt. De verschijning van *Nieuws van Singel 262* liep parallel met de voorjaars-, zomer- en najaarsaanbiedingen van Querido; het was een gratis verkrijgbaar krantje waarin lezers over nieuw verschenen of te verschijnen boeken werden ingelicht.

Een informatief krantje van de uitgever is niet de meest geschikte plaats voor een kritisch geluid. Interessanter dan de onverdeeldheid van Van Deels lof is daarom de vergelijking die hij trekt tussen *De ziekte van Middleton* en *Het gemillimeterde hoofd*. Hij beweert dat het nieuwe boek lijkt op 'die unieke roman in paragrafen', maar tegelijk noemt hij het toegankelijker, doordat er een doorlopend verhaal in zit, dat nergens wordt 'bedreigd door wiskunde'. Mogelijk is dit laatste een eigen oordeel, zeker zal het ook bedoeld zijn om de potentiële koper, die elke lezer van het vooral via boekhandels verspreide *Nieuws van Singel 262* is, in zijn overwegingen omtrent aanschaf van *De ziekte van Middleton* niet te laten leiden door het kopschuw makende *Het gemillimeterde hoofd*. Dat werd immers, ondanks de lovende kritieken, slecht verkocht.

Na de sfeer in *De ziekte van Middleton* te hebben beschreven – 'een hoogst treurige geschiedenis [waarom] ook te lachen valt' – maakt Van Deel weer dankbaar gebruik van Krols eis aan een goed boek: 'een boek als dit laat zich niet navertellen, als dat wel kon zou het immers (ik citeer globaal *Het gemillimeterde hoofd* § 65) geen goed boek zijn.' Tenslotte prijst hij de stijl, in bewoordingen die in de kritiek op Krol regelmatig terugkeren ('elke zin zijn ideale vorm').

Een soortgelijke tekst schrijft Van Deel een jaar later, najaar 1970, nu voor het krantje waarin *De laatste winter* wordt gepresenteerd. Hij legt daarin eerst nadruk op de bijzondere structuur van het boek: twee gelijktijdig verlopende geschiedenissen zijn erin door een dun draadje met elkaar verbonden. Deze weergave van de inhoud eindigt met de wat zware constatering: 'Men ziet, alles hangt samen.' Een constatering die geïnterpreteerd kan worden als: wie huiverig is voor het proza-experiment, zij gerustgesteld met de gedachte dat het experiment in deze roman slechts *middel* is, geen *doel*.

Concrete vergelijkingen met vroeger werk trekt hij deze keer niet. Wel typeert hij *De laatste winter* als een roman 'die alleen van Krol kan zijn': er wordt snel in verteld, er zijn veel kleine plotjes ('Krols specialiteit', volgens Van Deel), het is komisch en melancholisch; het is ook nog een reisboek, met scherpe beschrijvingen van steden en landschappen. Nogal gewaagd voor de tekst in een tot kopen uitnodigend blaadje is de interpretatie van een cryptische passage waarmee hij eindigt. Hij maakt hiermee duidelijk dat niet alle kreukels in dit boek even gemakkelijk vallen glad te strijken. In het aanprijzen kunnen analytici en interpreet zich niet geheel wegcijferen.

Recensies op verschillend formaat

Inmiddels heeft de eerste ontmoeting met Krol plaatsgevonden en heeft de schrijver kanttekeningen geplaatst bij het artikel over *De zoon van de levende stad*. Dat is het moment waarop Van Deel zijn eerste echte recensie over een werk van Krol schrijft. Niet in een dag- of weekblad overigens, maar op een kaartje van de Prisma-lectuurvoorziening, uitgegeven door de Protestantse Stichting tot bevordering van het Bibliotheekwezen en de Lectorvoorziening in Nederland. Dergelijke kaartjes zijn bestemd voor bibliotheken, die vaak hun bestellingen van het oordeel in deze zeer beknopte recensies laten afhangen.

Over het probleem dat deze recensies zo kort moeten zijn, heeft Van Deel later opgemerkt: 'Wie voor een krant schrijft en hooguit drie kopijvelletjes mag volschrijven moet verschrikkelijk goed weten wat hij wel en niet de moeite waard vindt in dat ruimtebestek. Als dit ergens een probleem is dan toch zeker in het geval van Prisma. [...] De honderdvijfenzeventig woorden [...] zijn beslist niet veel, eerder weinig woorden, maar mijn ervaring is dat een zekere concentratie op de omvang van de bespreking met het besef-van-Krol dat de

recensent “zijn idee” van het boek moet geven, kan leiden tot een zeer beknopte, helder geformuleerde, niet uitsluitend beschrijvende, maar aldoor, soms impliciet, oordelende manier van samenvatten. Wat wordt samengevat is in feite niet het boek, maar het eigen oordeel, want ik ga ervan uit dat dat gespecificeerd genoeg is en dus eigenlijk moet worden ingekort.¹ Vijftien jaar na *Het gemillimeterde hoofd* blijkt het daarin door Krol aan de recensenten gegeven advies voor Van Deel nog steeds richtinggevend.²

Zijn eerste samenvatting van een oordeel over Krol geeft Van Deel in november 1970, wanneer hij 173 woorden wijdt aan *Over het uittrekken van een broek*. De vraag of de teksten in deze bundel ‘poëzie’ te noemen zijn, maakt hij ondergeschikt aan het feit dat je er veel plezier aan kunt beleven: aan de onweerstaanbare logica, de helderheid van formulering, het humoristisch werkende analytische karakter van veel teksten; en aan het feit dat Krol zichzelf blijft, getuige de slottekst van de bundel, een lijstje met namen van hotels all over the world, getiteld ‘Waar ik geslapen heb’. Waar de vraag naar argumenten voor dit oordeel dus niet zinvol is, valt te meer het royale van de lof op, en het gevarieerde karakter ervan.

Pas uit Van Deels eerste dagbladrecensie over Krol kan blijken hoeveel nuanceringen hij als medewerker aan een uitgeverskrantje of als Prisma-criticus achterwege moest laten. Die eerste recensie betreft *De laatste winter* (Trouw, 3-4-1971), dat hij dus al eerder in *Nieuws van Singel* 262 had aangekondigd. Anders dan dat van Fens – bij wie de lof voor een vorig boek in latere recensies nog wel eens placht toe te nemen – lijkt Van Deels oordeel over het vroegere werk kritischer geworden. Zo beschouwt hij het als winst dat in *De laatste winter* minder zijsporen worden bewandeld dan in *De ziekte van Middleton*. Hij beschouwt *De laatste winter* zelfs als de juiste consequentie van Krols ontwikkeling van schrijver van vertellingen naar schrijver van verhaalondergravende ideeën. De nieuwe roman levert de synthese van *De rokken van Joy Scheepmaker* en *De zoon van de levende stad* enerzijds en *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* anderzijds. Door Van Deels instemming met deze ontwikkeling lijken het de woorden van iemand met heimwee naar de auteur van traditioneler proza.

Anders dan dat van *De ziekte van Middleton* laat het verhaal van *De laatste winter* zich door Van Deel prima navertellen. Daarmee zou het volgens de in *Het gemillimeterde hoofd* gestelde norm een

[1] T. van Deel, *Over recenseren*, pp. 21, 22. [2] *Het gemillimeterde hoofd*, pp. 95, 96.

slecht boek geworden zijn, maar zo te zien is dat niet Van Deels opinie. Slechts tegen één facet van *De laatste winter* tekent hij bezwaar aan: naast de twee grote verhaaldraden die hij ook in *Nieuws van Singel 262* had gesignaleerd, is er een kleinere, waarin een wapensmokkelschip voorkomt; het bevalt hem niet dat deze niet te verbinden valt met de twee hoofdtraden.

Voor het overige vindt hij de fragmentstructuur speels, de stijl – als gewoonlijk – helder, de emotionaliteit ‘knap in toom gehouden’ en het feit dat Krol van ervaringen een boek weet te maken ‘bevredigend’. Afgezien dus van die ene kritische noot is de dagbladcriticus het eens met de medewerker aan *Nieuws van Singel 262*.

Een jaar later zal de kritische noot opnieuw geplaatst worden. Eén van Van Deels studenten aan de Universiteit van Amsterdam maakt als doctoraalscriptie een analyse van *De laatste winter*.¹ Ook daarin krijgt de uitzonderingspositie van het wapensmokkelschip aandacht. Als hij hiervan hoort, reageert Krol in een brief dat hij zich voorneemt een en ander te wijzigen.² Omdat Krol andere kritische vragen over onduidelijkheden en inconsequenties in de romantekst pareert met een beroep op het verschil tussen Zuidamerikaanse en Europese toestanden,³ is mijn conclusie dat hij Van Deel met name accepteert als een autoriteit op het gebied van de verteltechniek, niet op dat van de weergegeven werkelijkheid.

Bloemlezer voor een warenhuis

Inmiddels had Van Deel in 1971 voor V&D de poëziebloemlezing *Lees eens een gedicht* samengesteld. Dat hij daarin gedichten van Krol heeft opgenomen, ligt voor de hand, want de selectie is gemaakt uit het werk van alle bij Querido publicerende dichters. Slechts het aantal opgenomen gedichten kan als een blijk van waardering worden beschouwd.

Hoewel de selectie kennelijk was afgesloten voordat *Over het uitrekken van een broek* verscheen, komt Krol toch met vier gedichten

[1] C. H. Wissenburg, *Gerrit Krol, 'De laatste winter'. Een analyse*. [2] In die brief, d.d. 9-6-1972, schrijft hij: 'de missing link tussen 't scheepje uit Puerto Rico en de rum die door Cantagallo op tafel wordt gezet, zal in die 2e druk er bij zijn geschreven.' In die tweede druk (1978) is het wapensmokkelschip dan ook een schip met 60.000 liter Bacardi-rum geworden. [3] *De laatste winter* speelt in Zuid-Amerika.

in deze bloemlezing voor – het gemiddelde, binnen een variatie van negen (J. Bernlef) tot één (Gerrit Bakker, José Boyens, Hella S. Haasse, Leo Ross en Elizabeth Zernike). In verhouding tot het aantal gepubliceerde bundels is de keuze uit het werk van Krol royaal.¹ Toch is niet duidelijk wat opname van deze hoeveelheid zegt over persoonlijke voorkeur; de enige verantwoording van de keuze – op het achterplat gegeven – is namelijk dat de gedichten op verschillende facetten van het leven betrekking hebben. Vanuit de optiek van weergegeven werkelijkheid is het werk van Krol voor Van Deel kennelijk interessant, maar over esthetische waardering zegt het te weinig.

Alsof de hem ter beschikking staande kanalen van religieus georiënteerd tijdschrift, uitgeverskrantje, kaartjes voor bibliotheken, brief aan de auteur zelf, dagblad of bloemlezing voor een groter publiek niet voldoende zijn, geeft Van Deel zijn oordeel over APPI in een literair tijdschrift. In maart 1972 schrijft hij in het literair magazine *Soma* dat Krols opvatting over de relatie tussen de woorden en de dingen mogelijk aanvechtbaar is, maar dat dat niet geeft, omdat Krol 'eerder tot lezen dan tot tegenspraak noodt'. Het is een zienswijze die ik nog niet eerder ben tegengekomen: de wetenschappelijke pretenties van APPI worden erin gereduceerd tot een literair spel. Van Deel ziet Krol als iemand die ervan houdt iets te bedenken en die zo met APPI een 'vermakelijk boek' heeft geleverd met veel 'aardige formuleringen en redeneringen'. Een anticipatie op de titel van Van Deels interview met Krol in *De Revisor*, 'Ik ben pas geboren', vormt de typering: 'Alsof hij [= Krol, A.Z.] telkens weer van de grond af aan begint te denken en de eenvoudigste formulering kiest.'

Toen Van Deel zich aan het eind van dat jaar voor een nieuwe bloemlezing noch tot de poëzie, noch tot het fonds van één uitgever hoefde te beperken, bleek enerzijds dat Krol bij bredere concurrentie moeiteloos op de been bleef, anderzijds dat Van Deel hem met *Barbarber* associeerde, met speelsheid en met aandacht voor het alle-

[1] Eveneens vier gedichten had Van Deel van zichzelf gekozen, van H. Marsman, Martinus Nijhoff, J. C. van Schagen, Alain Teister, Willem van Toorn en Ellen Warmond. Van deze zeven hadden Krol, Van Deel en Teister op dat moment nog maar één bundel gepubliceerd. Dat zijn keuze uit Krols gedichten royaal is, concludeer ik bovendien uit het feit dat er maar vier dichters zijn van wie hij verhoudingsgewijs nog meer gekozen heeft: Willem Elsschot, Kees Ouwens, J. C. Noordstar en N. E. M. Pareau.

daagse. 'Een boek vol verhalen, gedichten, puzzels, spelletjes, prenten en wetenswaardigheden' luidt de ondertitel van de in 1972 op-nieuw voor v&d samengestelde bloemlezing *Brokkelpak*. Er staat werk in van ruim veertig schrijvers en tekenaars; bij het merendeel blijft de keuze beperkt tot 1, 2 of 3 gedichten, prozateksten, tekeningen of puzzels. Alleen van Leo Vroman (4), Willem Wilmink (4), tekenaar Peter Vos (5), Gerrit Krol (6), K. Schippers (7) en J. Bernlef (8) is meer opgenomen. Vooral de royale keus uit het werk van Schippers en Bernlef – net als in *Lees eens een gedicht* is de laatste kwantitatief gezien Van Deels favoriet – versterkt het *Barbarber*-achtige van de ondertitel.

Daardoor krijgt bij voorbeeld Krols gedicht '(Over de kracht van weemoed)', dat bij Fens fungeerde als voorbeeld voor de problemen waarmee de liturgie worstelt,¹ de functie van een alledaagse overpeinzing zonder al te veel gewicht. Andere door Van Deel gekozen gedichten uit *Over het uittrekken van een broek* zijn 'La Paz' en het titelgedicht; verder koos hij een buiten het gangbare publikatiecircuit verschenen essaytje² en twee gedeelten uit *Het gemillimeterde hoofd*: de paragrafen 74 en 65. Met name de keuze van deze laatste paragraaf ('Over de inhoud van een boek') is frappant, omdat het de derde keer in drie jaar tijds is dat deze in een bloemlezing wordt opgenomen. Waar zijn meest geschikte plaats die in literair-historisch getinte bloemlezingen als van Fens en Bernlef lijkt,³ krijgt hij bij Van Deel temidden van het vele alledaagse dat onderwerp is van de gekozen teksten, te sterker de functie van een geheim signaal van de opvattingen van de bloemlezer over de wijze waarop over literatuur zinvol te communiceren valt: '[...] als de lezer wat hij gelezen heeft aan een vriend wil meedelen dan zal hij dat niet anders kunnen doen dan door hem het boek te lenen: lees dit, het is goed.'

Van Deels keuze voor een essay van J. Bernlef over poëzie zie ik eveneens als zo'n stille getuige van de mening van de bloemlezer, een getuige die aantoonde dat voor Van Deel de rol van de alledaagse werkelijkheid in literatuur niet zo onproblematisch is als men uit zijn selectie zou kunnen opmaken. Met name het volgende geeft deze opvatting reliëf: "'A rose is a rose is a rose" is op de keper beschouwd een nogal naïef statement, dat slechts kan leiden tot een kleurloos realisme. Pas in het gedicht ontstaat de werkelijkheid. Hoe meer die werkelijkheid *schijnbaar* op de ons omringende werkelijk-

[1] Zie hierboven, p. 22. [2] "'Je kunt het zien op een geruit keukenkleedje: er zijn'". [3] Zie hierboven, pp. 38 en 64 vlg.

heid lijkt, des te effectiever zal het gedicht de dubbele bodem van dat begrip aantonen; mimicry is niet alleen een boeiend biologisch verschijnsel.¹

Twee maal over De chauffeur verveelt zich

Hoewel de ontwikkeling van Van Deels oordeel over Krol tot 1973 grillig is, vallen er enkele constanten in op te merken: hij ziet het werk als een eenheid – de breuk die sinds *Het gemillimeterde hoofd* in dit oeuvre bestaat, is slechts een formele en geen principiële. Verder heeft hij constant waardering voor de stijl en voor het emotionele gehalte van het werk. De exacte kant van Krols thematiek, de wiskunde met name, lijkt hij eerder voor lief te nemen dan dat deze echt zijn belangstelling heeft (zie zijn opmerking hierover in de aankondiging van *De ziekte van Middleton*; zie ook zijn oordeel over APP1). Zijn aandacht wordt meer getrokken door het alledaagse erin en door Krols gedachten over literatuur.

De grilligheid van het patroon van zijn aandacht voor Krol wordt nog vergroot door zijn bespreking van *De chauffeur verveelt zich*. In juni 1973 verschijnt zijn Prisma-kritiek, een paar maanden later pas (23-10-1973) zijn bespreking in *Trouw*. Het is, een half jaar na die van Fens en Bernlef, de laatste recensie over deze roman. Maar dit late blijk van belangstelling compenseert hij ruimschoots door in het tweede semester van het studiejaar 1973/1974 een doctoraal werkcollege te organiseren rondom *De chauffeur verveelt zich* en door op 27-12-1975 Krol met name over deze roman te interviewen, waarmee hij de eerste publikatie over deze roman voorbereidt die duidelijk dieper graaft dan recensies en journalistieke interviews. College en interview – hoe interessant ook – wil ik op dit moment buiten beschouwing laten, omdat ze de grens van 1973 overschrijden. Ik beperk mij nu tot zijn twee recensies.

Over twee aspecten van de roman spreekt Van Deel in zijn Prisma-kritiek een oordeel uit: compositie en stijl. In beide gevallen reikt het oordeel overigens verder dan dit ene aspect. Over de vele korte stukjes waaruit de roman is opgebouwd, merkt hij op: 'het doel van deze verbrokkeling is om een eenheid te krijgen die ver boven de traditionele uitstijgt.' Hij vindt dat Krol in deze opzet geslaagd is. Zeer

[1] J. Bernlef, geciteerd in: T. van Deel (samenst.), *Brokkelpak*, pp. 103, 104.

impliciet geeft deze uitspraak ook nog aan hoe Van Deel over compositorische vernieuwing in het proza denkt: het eenheidsideaal dient daarbij een centrale plaats te houden. Het is een opvatting die diametraal staat tegenover die van de verdedigers van 'ander proza'.

Een oordeel over de stijl van Krol en het effect ervan geven de slotzinnen van de kritiek: '*De chauffeur verveelt zich* is een uitstekende roman, op elke bladzij boeiend, geschreven in een proza waarop Krol patent heeft en dat de schoonheid en de kracht bezit van een sluitende bewijsvoering. Het is precies, je móet er aan geloven'.

Met deze laatste woorden levert hij een interessante variant op zijn oordeel over APPI. Hoewel hij niet beweert dat Krols woorden aanspraak kunnen maken op objectieve (eventueel wetenschappelijke?) betrouwbaarheid, ermee in discussie gaan acht hij toch onmogelijk. Hij suggereert nu zelfs niet meer, als bij APPI, dat bepaalde ideeën aanvechtbaar zouden zijn. In principe zou zo'n verschil in oordeel kunnen samenhangen met het verschil in genre: APPI is een essay, *De chauffeur verveelt zich* een roman. Maar het zijn juist de redeneer kwaliteiten van de roman die zijn enthousiasme wekken.

In de dagbladrecensie zijn de accenten anders komen te liggen. Wel signaleert Van Deel ook hierin de verbrokkeling die de eenheid niet in de weg staat, maar hij suggereert niet zoiets als een eenheid die 'ver boven de traditionele uitstijgt'. De fragmentarische vorm, 'een soort handelsmerk van Krol', brengt hem tot de volgende overwegingen: 'Wie in stukjes schrijft mag veel overslaan, hij kan gemakkelijker associatieve verbanden leggen waardoor zijn tekst een grote suggestieve kracht krijgt (als bij een gedicht). Ook wint zo'n tekst aan geconcentreerdheid, omdat elk fragment niet alleen in samenhang moet functioneren, maar ook op zichzelf iets dat ten dele afgerond is, moet representeren.'

Als eenheidscheppend principe noemt hij ook het chronologisch verloop van de geschiedenis, waardoor de lezer geholpen wordt. Niet alleen het moderne (de verbrokkeling), maar ook het traditionele (de chronologie) blijkt dus de eenheid te ondersteunen.

Ook zijn bewering dat men wel gedwongen is Krol te geloven, krijgt in deze recensie meer nuancering. Van Deel legt namelijk grote nadruk op het feit dat schrijvers datgene onder woorden brengen wat wij, lezers, niet onder woorden kunnen brengen, maar wat wij wel zouden willen zeggen. Een uitgangspunt dat hij overigens ook aan Krol ontleent; die noemt datgene wat iemand niet begrijpt of

onder woorden kan brengen: iemands SNIF. Het kan gebeuren, schrijft Krol, 'dat je hele SNIF ligt geopenbaard in de twee bladzijden van het op die bladzijden opengeslagen boek dat je leest: dat iemand dat beschreven heeft. En hoe onhandig je SNIF ook is en hoezeer je je er misschien ook voor schaamt – daar staat het precies.' (p. 89)

Dat literatuur dit met de lezer kan bewerken, daarmee is Van Deel het eens. Maar hij betreft deze functie ook op de schrijver: die schrijft om erachter te komen wat hij niet begreep, wat hem dwars zit. Met de SNIF-kwestie begint de recensie; na beweging in analytisch-evaluerende richting eindigt zij er ook mee: 'Krol formuleert onze SNIF en hij zal gelezen moeten worden. Het lijkt me dat er geen andere conclusie overschiet.'

Een mooi afrondend, persoonlijk, identificerend oordeel. Maar hoe mooi ook, en hoezeer passend bij een lezer die zich van het begin af aan door allerlei facetten van Krols werk persoonlijk aangesproken heeft gevoeld, enige jaren later acht hij dit niet meer de ideale afronding. Bij bundeling van zijn kritieken heeft hij dit oordeel weggelaten en eindigt zijn recensie niet bij de lezer, maar bij de schrijver: 'De behoefte te "passen", opgenomen te zijn in de wereld, die wereld te kennen en zich erin en ernaar te gedragen, is een oude behoefte in Krols oeuvre.'¹ Ik denk dat Van Deel dit wel genoeg vond, omdat de hele opbouw van zijn recensie, maar ook zijn intensieve belangstelling voor het werk van Krol, impliceert dat hij zich aan deze behoefte om de wereld te kennen en erin te passen, zeer verwant voelt. Hij hoeft dat niet meer te expliciteren.

Specifieke inhoudsaspecten als automatisering beschouwt Van Deel kennelijk als garnering, want daaraan besteedt hij geen aandacht; de centrale kwestie is zijns inziens de verhouding van de ik-figuur tot zichzelf en tot Marie.

Zo is deze recensie het verwachte vervolg geworden op Van Deels vorige publikaties over Krol, zij het dat hij niet eerder zo expliciet had aangegeven dat literatuur de lezer dient tot zelfkennis; analyse is hooguit een kritisch hulpmiddel om mee duidelijk te maken dat een roman deze functie vervult.

In een ander verband, en slechts korte tijd later, heeft Van Deel deze opvatting veralgemeend. In een beschouwing over het onderwijs in poëzie breekt hij een lans voor de analyse die tot interpretatie leidt, omdat hij gelooft 'dat onze behoefte aan betekenisverlening door poëzie aanzienlijk bevredigd kan worden en dat aan de hand

[1] T. van Deel, *Recensies*, p. 165.

van poëzie-interpretatie de fundamenteel belangrijke attitude van interpreterend in het leven staan kan worden bevorderd.¹

Is het niet paradoxaal dat iemand een uitgesproken voorkeur heeft voor verhalen met een goede afloop en tegelijkertijd interpreterend in het leven staan van fundamenteel belang acht? Misschien wel. Het werk van Krol heeft hem de gelegenheid geboden dat te verduidelijken.

Besluit

Van Deel moge zich in zijn aandacht voor Krol een betrokken analyticus én tegelijkertijd een interpreterend propagandist betonen, wanneer hij jaren later op deze periode terugziet, is hij niet echt tevreden met de bereikte resultaten. Krol, Brakman en nog enkele andere auteurs zijn in de jaren zestig en zeventig tussen de wal van hun grote voorgangers (Hermans, Reve, Mulisch) en het schip van mede door hen geïnspireerde debutanten (Matsier, Meijsing, Kellendonk, De Jong) terechtgekomen, zo stelt hij in 1986 in *Het literair klimaat 1970-1985* vast. Zij behoren daarmee tot de veronachtzaamden.

Ten aanzien van Krol stelt hij vast dat die door de wiskunde in zijn werk ten onrechte een auteur voor puzzelaars lijkt en door de vele witregels een experimenteel, eveneens ten onrechte. Afdingen op beide kwalifikaties acht Van Deel op voorhand nog vrij moeilijk. In zijn pleidooi voor Krol ontbreken echter deze en verwante kwalifikaties. Uiteindelijk betoont hij zich ook in dit literair-historisch overzicht de betrokken criticus die op grond van zorgvuldige lectuur Krol aanprijst en propageert: 'Krols werk [behoort] tot het beste en meest originele dat in de afgelopen vijftientig jaar is geschreven en staat [...] gemakkelijk op één lijn met de gebruikelijke groten.'²

De waardering voor *De chauffeur verveelt zich*, zoals die in de recensies tot uitdrukking is gekomen en later in het interview en het doctoraalcollege, blijkt niet verbleekt. Van Deel vindt het 'misschien zijn mooiste vroege boek.'³

Stelde hij in 1968 vast dat er op dat moment een discrepantie was tussen zijn eigen waardering voor Krol en die van een groter publiek, kon Verdaasdonk in 1985 vaststellen dat de publieke waardering

[1] T. van Deel, 'Poëzie op school'. [2] Tom van Deel, 'De veronachtzaamden', p. 92. [3] Ibidem, p. 94.

(mede) dank zij de bemoeienissen van Van Deel was toegenomen, deze toename lijkt in de ogen van Van Deel nog onvoldoende. Krol is tot op grote hoogte veronachtzaamd gebleven. In die opvatting is uiteindelijk de reden te vinden waarom Van Deels essaybundel in datzelfde jaar niet 'Veelheid bij Vestdijk' heette, maar *De komma bij Krol*.

19. Conclusies

Waardering voor Krol

Vrijwel alle critici hebben waardering voor *De chauffeur verveelt zich*. Enkelen beginnen hun kritiek wel tegenstribbelend met bezwaren – Visser en Warren met name – maar eindigen toch positief. Warrens bezwaren hebben een duidelijke voorgeschiedenis: dat hij voordien weinig werk van Krol besproken heeft, en dan nog met zo grote terughoudendheid, zegt iets over zijn geringe affiniteit met Krol. De bezwaren van Visser daarentegen vallen tot niets anders te herleiden dan tot de moeilijkheidsgraad van *De chauffeur verveelt zich*.

Van beperktere aard is het bezwaar – van Reinders, Komrij en Bosma – dat Krol meent te kunnen voorspellen hoe de literatuur van de toekomst eruit ziet. Komrij en Bosma doen deze zaak af met het cliché dat de tijd wel zal oordelen, Reinders echter lijkt de tijd graag door de literatuurgeschiedschrijver te willen vervangen. Dat hij in deze competentiestrijd partij is, zeker op het moment dat hij zijn recensie schrijft, is duidelijk.

Eigenlijk is Vogelaar de enige die meer doet dan tegenstribbelen; zijn afwijzing van *De chauffeur verveelt zich* is fundamenteel en blijvend. Hij onderwerpt de roman aan zijn eigen normen en stelt dan vast dat Krol er een naïeve maatschappijvisie op na houdt en een daaraan te relateren naïeve literatuuropvatting. Een consequent oordeel van een criticus die met nadruk een maatschappelijk-politieke visie de voorrang geeft boven een opvatting over literatuur waarin die visie geen rol speelt.

Van deze zes critici (Visser, Warren, Reinders, Komrij, Bosma en Vogelaar) zijn er vijf wier bespreking van *De chauffeur verveelt zich* hun eerste is van Krol, en twee van wie het tevens de enige is. Alleen bij Warren liet de voorgeschiedenis vermoeden dat het uiteindelijk

oordeel eerder aan *De chauffeur verveelt zich* te danken is dan aan een tevoren door Krol opgebouwd krediet. Vogelaars bezwaren mogen dan van fundamentele aard zijn, zij verhinderen hem niet ruim een jaar later *In dienst van de 'Koninklijke'* te bespreken (*De Groene Amsterdammer*, 11-12-1974).

Je kunt je afvragen of in de meeste van deze gevallen van 'verkeerde adressering' (zoals Fens dat noemt¹) sprake is. Het lijkt nauwelijks toeval dat zoveel critici in hun eerste bespreking van een auteur bezwaren aantekenen. De indruk wordt daardoor gewekt dat men weliswaar vindt dat een schrijver als Krol elf jaar na zijn debuut en na elf boeken niet meer te negeren valt, maar dat men dit los van deze overwegingen bij voorkeur misschien wel zou doen.

Krediet had Krol al wel min of meer bij Fens, Bernlef, De Moor, Kossmann, Luijters en Van Deel. Bij Luijters blijkt dit uit het feit dat hij Krol voor het gastredacteurschap van *Propria Cures* had uitgenodigd, bij de anderen uit hun vorige kritieken en ook soms andere publikaties.

Fens is in zoverre de interessantste van de zes dat hij als enige Krol vanaf diens debuut besproken heeft, met uitzondering van de boeken van of over De Bono en *De laatste winter*. Interessant is bovendien dat ook hij ooit fundamentele bezwaren tegen werk van Krol naar voren heeft gebracht, namelijk tegen het niet in de thematiek geïntegreerd zijn van de stijl in *De rokken van Joy Scheepmaker*. Anders dan bij Vogelaar een puur literair bezwaar dus. Hoewel hij later heeft beweerd dat hij deze kritiek bewust naast zich neergelegd had,² geloof ik dat Krol in de eerste jaren na zijn debuut dichter naar de literatuuropvatting van Fens is toegegroeid dan Fens naar die van Krol, ook al is die groei misschien anders verlopen dan Fens had kunnen voorzien. Vanaf *Het gemillimeterde hoofd* is eerder het omgekeerde het geval geweest.

[1] Kees Fens, *Broeïnesten en bijbelplaatsen*, p. 12. [2] 'De schoonheid van de witregel', p. 87. Het oordeel van Fens over zijn debuut lijkt ook Krols antwoord te bepalen op de vraag van Van Rooy wat voor soort mensen zijn boeken leest: 'Niet bepaald de literaire intelligentia, geloof ik; niet de Merylgroep-achtige personen en dat komt ook om hetgeen ze indertijd voorstonden: close-reading. Ik geloof niet dat ik daarvoor geschikt schrijf. [...] Een heleboel schrijvers willen een Goede Roman schrijven, of een Groot Schrijver worden. Whatever that... Voor mij is het secundair, tertiair.' (Max van Rooy, 'Schrijver Gerrit Krol') Deze visie op zijn lezers geldt, zoals uit mijn onderzoek naar de kritieken van Fens blijkt, hooguit voor de periode tot aan *Het gemillimeterde hoofd*.

Fens staat in zijn oordeel over het debuut niet alleen; Van Deel bij voorbeeld slaat *De zoon van de levende stad* en zeker *Het gemillimeterde hoofd* veel hoger aan dan *De rokken van Joy Scheepmaker*, juist omdat in het debuut de bezinning op de taal nog ontbreekt. Van Deel gaf dit oordeel overigens achteraf, wat eenvoudiger is dan in een eerste recensie.

Hoe dan ook, *dánk* zij of *óndanks* de kritiek van Fens, de taalthe-matiek is in het werk sinds *De zoon van de levende stad* herkenbaar aanwezig. De waardering van Fens neemt sindsdien toe, via zijn instemming met Krols literatuuropvatting bij voorpublicatie van stukken uit *Het gemillimeterde hoofd*, via de constatering dat de niet-fictionele elementen in *Het gemillimeterde hoofd* hem een analytische kritiek onmogelijk maken, via zijn instemming met Krols gedachten over het onuitsprekelijke in *Over het uittrekken van een broek*, tot aan de inzet van zijn *Standaard*-recensie over *De chauffeur verveelt zich*: de verzuchting dat sommige kritieken in de geest en de vorm van het besproken werk geschreven moeten worden. De formuleringskwestie geeft dan echter problemen, want de criticus moet nu eenmaal wat de stijl betreft in de schrijver zijn meerdere erkennen.

Vergelijkbare gevoelens van onmacht om het werk adequaat te recenseren klinken ook zo nu en dan, min of meer duidelijk, door in de recensies van Bernlef, Visser, Komrij, Van Elzen en Van Deel. Voor Visser vormt de sóórt literatuur die Krol schrijft een niet te nemen barrière, voor Van Elzen het feit dat literatuur een proces in de tijd is (een probleem dat niet speciaal met Krol of een concreet te bespreken werk samenhangt dus), voor de anderen toch vooral de stilistische kwaliteiten van Krol: als ware liturgen erkennen zij dat hun beeld niet anders kan zijn dan een zwakke afspiegeling van het origineel of vervallen zij in citeren.

Krol als norm en voorbeeld

Sinds *Het gemillimeterde hoofd* zijn de stilistische kwaliteiten van Krol normstellend voor een aantal critici. Fens en Bernlef nemen beide in hun schoolbloemlezing de passage op waarin Krol een literatuur bepleit waarin elk woord een cruciale positie inneemt. Later schrijft menig criticus zonder toelichting dat 'elk woord bij Krol op de juiste plaats staat': Fens over APPI, Bernlef over het niet samen te vatten *De chauffeur verveelt zich*, Van Deel in zijn aankondiging van

De ziekte van Middleton. Fens schrijft zelfs in zijn bespreking van dit laatste boek – dat hij verder niet zo goed vindt – dat de superieure stijl ervan een appèl doet op zijn eigen stilistisch geweten.

Een andere door Krol gestelde norm ontmoet minder instemming: Komrij moge dan Krol retorisch nazeggen dat deze de boeken van de toekomst schrijft,¹ Reinders vindt, zoals opgemerkt, dit beroep op de toekomst door de schrijver onzinnig. Toch zijn er verschillende critici die – zonder Krol als aangever van het idee te noemen – *De chauffeur verveelt zich* zien als een specimen van vernieuwing in de literatuur zoals zij die voorstaan. De gelukkige omstandigheid dat kort tevoren *Het Smarân* van Hugo Raes besproken is, maakt dat enkelen hun voorkeur voor vernieuwing uit persoonlijke aandrift kunnen stellen tegenover een geval van vernieuwing vanuit theoretische overwegingen. Fens' uitspraak dat men zich alleen in individuele vorm tegen vormen kan verweren, is een consequentie van zijn opvatting dat met het verdwijnen van de genre-grenzen de trekken van verwantschap tussen Krol enerzijds en essayisten als Hillenius en Kousbroek anderzijds duidelijker zichtbaar zijn geworden, essayisten voor wie de intelligentie van het individu van groter belang is dan de trouw aan ideologieën of theorieën.

Al in een eerdere recensie had Kossmann de romancier Bernlef ten opzichte van Krol in dezelfde positie gemanoeuvreerd als waarin de criticus Bernlef de romancier Raes zou brengen: die van een schrijver die zijn opvattingen hinderlijk aan de lezer opdringt. De vrijheid die de lezer bij Krol krijgt, is niet opgedrongen, die bij Bernlef wel.²

De plaats van Krol in de ontwikkeling van de literatuur

De vraag hoe de literatuur zich zal of moet ontwikkelen is omstreeks 1970 uiterst actueel. Ik verwijs slechts naar het pamflet *Het einde van de roman* van Enno Develing, naar het beeld dat Oversteegen schetst in *Literair Lustrum 2*¹ en naar de lezing van Kees Fens.²

Ook het werk van Krol blijkt sommige critici tot standpuntbepaling te hebben verleid. Visser wordt bij lezing van *De chauffeur ver-*

[1] Merkwaardigerwijs vindt hij in dezelfde recensie dat de tijd maar moet oordelen – Komrij wenst kennelijk niet voor één opvatting zijn hand in het vuur te steken. [2] Dit lijkt een uitspraak die weinig met ontwikkeling of vernieuwing in de literatuur te maken heeft; wel is het zo dat die grotere vrijheid van de lezer te stellen valt tegenover het gesloten blok dat traditionelere literatuur vormt.

veelt zich herinnerd aan de opvatting van Willem van Maanen dat de roman zich ontwikkelt in de richting van het verslag. Reinders ziet een soortgelijke ontwikkeling, maar plaatst deze ook nog in het ruimere historische kader van het proza van de Nieuwe Zakelijkheid. De Moor zag al eerder – schrijvend over *De laatste winter* – een ontwikkeling in de literatuur waarbij veronachtzaamde vertelprincipes uit het verleden nieuw leven krijgen ingeblazen. Van Deel tenslotte lijkt in *De chauffeur verveelt zich* de verwezenlijking te zien van vernieuwing die in overtreffende mate tegemoetkomt aan eisen die van oudsher aan literatuur worden gesteld.

Zeker wanneer ik Vogelaars postulaat hierbij betrek dat formele veranderingen in literatuur pas interessant zijn, wanneer ze ideologische consequenties hebben (en dat hebben ze volgens hem bij Krol niet), valt vast te stellen dat alleen Visser *De chauffeur verveelt zich* ziet als een specimen van nieuw experimenteel proza zonder meer. Anderen zien het vooral als een boek waarin Krol een inmiddels voor menigeen vertrouwde formele eigenzinnigheid voortzet die niet in zichzelf blijft steken, maar die op persoonlijke wijze de literatuur verandert. Met name Reinders legt er de nadruk op hoezeer zakelijke thematiek een persoonlijke kleur krijgt, en ziet de vernieuwing in even sterke mate in deze thematiek als in de zakelijke vormgeving.

Vormen van vooringenomenheid ten opzichte van Krol

Een kwestie waarover nog wel wat meer te zeggen valt, is dat verschillende critici een beeld van Krol geven dat zichtbaar de sporen draagt van hun eigen vooringenomenheid. Ik zeg met opzet 'zichtbaar', omdat in principe geen enkel beeld zonder vooringenomenheid ontstaat; niet al deze beelden echter zijn vals.

In sommige kritieken op Krol valt duidelijk de herkomst van verkeerde lezingen vast te stellen. Over de kritiek van Steendijk hangt een waas van diens lectuur van Judicus Verstegen, over die van Kossmann een waas van anti-technologisch denken, over die van Van Elzen en Auwera een soortgelijk waas, met flarden 'absurditeit' respectievelijk 'menselijkheid' erin, en over die van Egbers het pastorale waas der 'vervreemding'. In al deze gevallen spelen niet alleen literaire werken een rol, maar ook idées reçues als 'elk weldenkend mens is een tegenstander van automatisering, want hij kent Huxley en Orwell'.

[1] J. J. Oversteegen, 'Konklusie'. [2] Kees Fens, 'Verboden in te halen'.

Geen van de genoemden echter maakt van de vooringenomenheid een wapen om opvattingen mee te bestrijden, zoals Vogelaar dat van de ideologie maakt en Reinders van de literatuurgeschiedschrijving. Nee, het waas wordt om Krol heen gehangen alsof hij het zelf veroorzaakt heeft – in beschrijvingen en interpretaties dus, niet in postulaten of evaluaties. Kossmann is van dit vijftal de enige die eerder over Krol geschreven had, en wiens vooringenomenheid dus niet aan onwetendheid kan worden toegeschreven. Maar mogelijk is zijn kritische activiteit slechts een journalistieke bezigheid die hij oppervlakkiger beoefent dan andere literaire activiteiten, zoals het schrijven van romans.

Overigens komt het ook regelmatig voor dat critici hun meest persoonlijke preoccupaties lijken te zijn vergeten of irrelevant achten. Kossmann zwijgt, wanneer hij *De chauffeur vervelt zich* bespreekt, over zijn auto-ongeluk. En de zo in stoelen geïnteresseerde Bernlef signaleert in zijn bespreking van *De laatste winter* niet hoeveel aandacht Krol in dit boek besteedt aan de manier waarop mensen zitten en de gevolgen ervan. Het schrijven van een kritiek is kennelijk regelmatig niet meer dan een handeling temidden van de gebeurtenissen van de dag, die tevens losstaat van die gebeurtenissen.

Critici onder elkaar

Dat laatste is misschien in mindere mate het geval, wanneer critici over de rug van de besproken auteur heen een klein gevecht met andere critici aangaan. Vogelaar veegt zich eerst terloops enig door Komrij opgeworpen stof van de revers voordat hij Krol te lijf gaat. Luijters daarentegen gebruikt Krols werk als wapen; hij zet het in bij de verdediging van de opvatting dat literatuur er voor het plezier is en niet om over te theoriseren. Hij suggereert een verschil van opvatting met andere critici, maar een concrete tegenstander die hij hiermee onderuit zou halen, laat zich niet ontdekken.

Ook zijn er gevallen waarin ik vermoed dat de ene criticus over de schouder van de andere heeft meegelezen: Steendijk over die van Komrij, Van Elzen misschien over die van Warren, Van Deel en De Moor over die van Fens. Maar meer dan een aantal accenten in hun kritieken heeft dat niet opgeleverd; hun oordeel is geen kopie van een model.

Het is zelfs opvallend dat Fens en Van Deel, ofschoon zij in de

lange duur van hun kritische activiteit zichtbaar het dichtst bij de literatuuropvatting van Krol en dus ook bij die van elkaar zijn komen te staan,¹ over de samenhang in *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* volkomen tegengesteld oordelen. Van Deel ziet in *De ziekte van Middleton* de 'samenhang van de chronologie' die in *Het gemillimeterde hoofd* nog ontbrak; Fens signaleert in *De ziekte van Middleton* een gebrek aan samenhang dat te pijnlijker treft waar het zo kort tevoren gepubliceerde *Het gemillimeterde hoofd* zo'n 'sluitend geheel' vormde.

Conclusie? Wie met een loep critici en kritieken bekijkt, laat het wel uit zijn hoofd om hen snel te veralgemenen tot 'de kritiek'. Er zijn zeker zoveel parallellen als contrasten op te merken tussen critici. Wel kun je opmerken dat 'de kritiek' in het algemeen eenzijdig en oppervlakkig is. Eenzijdig, omdat binnen de beperkte ruimte van een recensie nauwelijks wordt afgeweken van de één of twee kwesties die vaak aan het begin ervan gesteld worden en in menig geval aan het eind herhaald. Wat dat betreft zou een voorlopige analyse van recensies zich kunnen beperken tot analyse van begin- en slotpassages.

Oppervlakkig is 'de kritiek', omdat een criticus voor het schrijven van een recensie zelden meer leest dan het te bespreken boek – zelfs niet zijn recensies over vorig werk van dezelfde schrijver. Herleest hij wel, dan is het vaak vanwege andere letterkundige activiteiten; voor het maken van een bloemlezing bij voorbeeld, zoals Fens, Bernlef en Van Deel. Toch zijn ook in de kritieken van anderen soms sporen van ijver te zien; zowel Visser als Warren hebben merkbaar hun aanvankelijke aversie tegen *De chauffeur verveelt zich* overwonnen. Maar sporen van studie? Niemand noemt de naam van Edward de Bono, wiens *The Mechanism of Mind* in 1971 door Krol werd vertaald, over wie Krol een brochure publiceerde en aan wiens ideeën hij in APPI refereert; ook een toepasselijke term van De Bono als 'lateraal denken' duikt in geen enkele recensie op. Alleen de eerste

[1] De wederzijdse waardering steken zij niet onder stoelen of banken. In een lezing voor het Nederlands Filologencongres in 1984 prijst Van Deel *Merlyn* (en dus impliciet Fens) als pleitbezorger van een analytische benadering van literatuur (T. van Deel, *De komma bij Krol*, pp. 155-165.) De titel van Fens' essaybundel *Een gedicht verveelt zich niet* (1987) is een toespeling op Van Deels in deze bundel met waardering geciteerde dichtregel: 'Een steen in de beek verveelt zich niet'. (Kees Fens, *Een gedicht verveelt zich niet*, pp. 34-36)

recensie van De Moor laat sporen zien van studie, niet zozeer omdat daarin vroeger werk dan het te recenseren *De laatste winter* nog besproken wordt, maar meer omdat de criticus Krols suggestie dat *De zachtmoedige* van Dostojewski voor zijn werk van belang is, serieus blijkt te hebben genomen. Dat juist De Moor dit doet, is wel interessant, omdat hij, anders dan Fens of Van Deel, niet de indruk wekt in literatuuropvatting dicht bij Krol te staan.

Ondanks het beperkte materiaal dat ik hiervoor ter sprake heb gebracht, valt er onder de besproken critici wel zoiets als een hiërarchie te ontdekken, een rangorde die tevens bepaalt hoe het arcimboldeske portret van een schrijver er uit ziet. Van zo'n rangorde hoeven dag- en weekbladlezers geen weet te hebben; die lezen immers in de meeste gevallen maar één kritiek over een bepaald boek. Onder het kleine publiek echter dat meer leest dan die ene kritiek, bevinden zich vooral ook schrijvers, critici, letterkundigen, literatuurwetenschappers, de literaire intelligentsia en smaakmakers kortom. Dit publiek leest in het algemeen eerder landelijke dag- en weekbladen dan regionale bladen.

Het algemene, culturele en literaire belang van het medium waarin een criticus schrijft, is daarom de eerste factor waardoor de plaats in de hiërarchie bepaald wordt. Een tweede groep factoren wordt gevormd door het niveau en de breedte van wat een criticus bespreekt, en ook de regelmaat waarmee hij bepaalde schrijvers blijft volgen. Een derde groep bestaat uit het stilistische en retorische niveau van iemands kritieken, uit de zorgvuldigheid waarmee een criticus met het te recenseren boek omgaat en uit de mate waarin hij tevens actief is als romancier, dichter, bloemlezer, tijdschriftredacteur, enzovoort. Ook speelt een rol of een criticus impliciet of expliciet door andere critici geciteerd of (als een serieuze tegenstander) becommentarieerd wordt. Tenslotte is van belang (al is dat op het moment zelf niet altijd goed vast te stellen) hoe snel een criticus het belang van nieuwe ontwikkelingen in de literatuur signaleert, er nieuwe kaders voor creëert en de betekenis ervan onderkent ten opzichte van de bestaande literatuur.

Aan de hand van deze criteria komt uit het voorgaande een kritische hiërarchie naar voren waarin de eerste plaats wordt ingenomen door Kees Fens. Diens aandeel in het arcimboldeske portret van Krol is dus het grootst. Zonder een al te verfijnd onderscheid te willen maken, zie ik achter hem op het tweede plan Gerrit Komrij, J. F. Vogelaar, J. Bernlef en T. van Deel, in een volgende grote groep

Wam de Moor, P. M. Reinders, Alfred Kossmann, Hans Warren, Ab Visser, Guus Luijters en Fernand Auwera, en achteraan Henk Egbers, Sus van Elzen, Han Steendijk, Anke H. B. Bosma en Harry van Santvoort. Juist in deze achterste gelederen zijn nogal wat critici te vinden wier beeld van Krol duidelijk sporen draagt van eigen vooringenomenheid. Door hun rangorde in de hiërarchie is deze vertekening van weinig invloed op het grote portret.

Een en ander betekent niet dat oordelen van critici sporen met die van hun 'ranggenoten' in de hiërarchie. Zo wordt in de recensies van Fens het oordeel over *Het gemillimeterde hoofd* steeds gunstiger; bij Van Deel is het tegendeel het geval. Misschien is dat een kenmerk waaraan je verschillende soorten critici kunt herkennen: Fens die al recenserend een canon creëert door een vroeger oordeel steeds gunstiger te laten klinken, Van Deel die zijn publiek wil overhalen tot het lezen van een nieuw boek door erop te wijzen dat dit nog weer beter is dan een vorig boek van dezelfde schrijver. Het verschil tussen de liturg en de propagandist.

Anderzijds is er ook wel overeenkomst tussen verschillend gerichte critici (ongeacht hun plaats in de hiërarchie), in die zin dat elke criticus wel iets kannibalistisch heeft. Dit valt uiteraard bij critici die ook romans of gedichten schrijven, zoals Bernlef en Komrij, meer op dan bij degenen die dat niet doen, zoals De Moor. Aan het kannibalisme van De Moor liggen vooral didactische overwegingen ten grondslag – de lezer moet iets uit zijn recensie kunnen opsteken – en daarom verbergt hij zijn geringe affiniteit met het werk van Krol achter een masker van studiezin. De dubbelzinnigheid van zijn positie is verwant aan die van de door hem bekritiseerde Komrij. In de literatuuropvatting van laatstgenoemde neemt bedrog een zo belangrijke plaats in, dat hij een kannibaal in liturgenkleding is geworden.

Uitgevers blijken het met dit laatste type uitstekend te kunnen vinden. Wanneer in 1980 de tweede druk van *De chauffeur verveelt zich* verschijnt, is de oorspronkelijke flaptekst (een passage uit het boek zelf¹) vervangen door een lang citaat uit de uiterst lovend klinkende kritiek van Komrij. Zijn met de geruchtmakende bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend*

[1] Zie hierna, p. 169.

en enige gedichten (1979) toegenomen bekendheid¹ maakte de naam Komrij geschikt als aanprijzing van een boek dat na zeven jaar op-nieuw, maar nu zonder de hulp van recensenten, onder de aandacht van kopers moest worden gebracht.

De transplantatie van een deel van een kritiek naar de flaptekst brengt ons echter op een terrein waar wij op dit moment niets meer te zoeken hebben: de receptie en het functioneren van de literaire kritiek. Hoe interessant ook, Krol en *De chauffeur verveelt zich* raken er te ver uit zicht. Dat is niet de bedoeling. De dubbelzinnigheid van het arcimboldeske portret zal moeten plaatsmaken voor iets minder dubbelzinnigs. Daarom in het volgende hoofdstuk aandacht voor de flaptekst van de eerste druk en allerlei andere details die de vraag doen rijzen in hoeverre Krol zichzelf geportretteerd heeft in *De chauffeur verveelt zich*.

[1] In deze bloemlezing had Komrij met een keuze van zeven gedichten Krol als dichter hoger gewaardeerd dan bijvoorbeeld J. Bernlef, K. Schippers, Rutger Kopland en Chr. J. van Geel. Zo bedrieglijk is zijn waardering voor Krol dus ook weer niet.

HOOFDSTUK 2

De roman als zelfportret

1. De problemen van een genre

Aan het eind van *De chauffeur verveelt zich* wordt tegenover lezers en lezeressen de hoop uitgesproken 'dat we mekaar nog eens tegenkomen, in de Kalverstraat of elders'. (p. 135) De show is dan voorbij, de schrijver hoeft zich niet langer achter zijn personage te verschuilen, de lezer kan weer gaan wandelen, zoveel is duidelijk. Maar minder duidelijk is wanneer de schrijver precies begonnen is met het masker van zijn personage af te werpen. Even eerder bij voorbeeld wordt de voorafgaande geschiedenis getypeerd als 'dit, mijn levensverhaal'. Ook daar lijkt de schrijver al zelf aan het woord. Met terugwerkende kracht kun je je zelfs afvragen of het masker niet aldoor sprekend geleden heeft op het uiterlijk van Krol zelf. Een probleem dus.

Een van de verwachtingen waarmee iemand een boek begint te lezen, is de genre-verwachting: men denkt een roman, een dagboek, een autobiografie, een aforismenverzameling, een sonnettencyclus te gaan lezen, en stelt zich in op een bepaalde leestijd, leessnelheid, vertelwijze, realiteitsgehalte, op vormeigenaardigheden, enzovoort. Het pact tussen schrijver en lezer, zoals Lejeune het in zijn uitvoerige beschouwingen over de autobiografie noemt,¹ houdt stand, wanneer deze genre-verwachtingen worden bevestigd. Gebeurt dat niet, dan hoeft het pact niet direct ontbonden te worden, maar dan rijzen in het ideale geval (verondersteld dat de lezer meer doet dan teleurgesteld het boek weggelaten) vragen als *in hoeverre* het gelezen boek nog wel tot het verwachte genre gerekend kan worden, of het misschien bijdraagt aan het verleggen van de grenzen van het genre,

[1] Philippe Lejeune publiceerde hierover tussen 1975 en 1986 achtereenvolgens *Le pacte autobiographique*, *Je est un autre* en *Moi aussi*.

enzovoort. Zuivere vertegenwoordigers van een genre zijn nu eenmaal zeldzaam. Voor het omzeilen van dit soort problemen beschikken wij over het bijvoeglijk naamwoord 'autobiografisch' dat, omdat het alleen maar bepaalde kenmerken aanduidt, minder strikt is dan het zelfstandig naamwoord 'autobiografie'.

Toch is het goed om dit laatste enigszins af te bakenen. Dat kan, zoals bij alle genres, op grond van zeker tien criteria. Aan de zes die Van Luxemburg onderscheidt (taalsituatie, abstracte inhoud, thematiek, stijl, pragmatische werking en materiële vorm¹) kunnen er op zijn minst vier worden toegevoegd: de wijze van produceren (denk aan de specifieke produktiewijze van computerpoëzie of van het cadavre exquis), een historische component (de tijd waarin van een bepaald genre sprake is), een geografisch-culturele component (het taalgebied of de cultuur waaruit een genre afkomstig is) en een waarde-oordeel (denk aan als serieus of als triviaal beschouwde genres).

Een essentieel criterium voor de autobiografie, zoals voor zoveel subgenres van het proza, is de thematiek. Hoeveel vermenging met andere genres er ook mogelijk is, en hoeveel genre-verdoezeling, uiteindelijk zal iedere autobiografie over de schrijver zelf moeten gaan. Hiermee is ook de bepalende rol van de pragmatische werking gegeven, want de lezer van een autobiografie moet geloven dat hoofdpersoon en schrijver samenvallen. Bovendien is daarmee het, minder essentiële, criterium gegeven dat een autobiografie altijd door één auteur geschreven is en niet door een auteurscollectief.²

Op grond van deze drie criteria is het terrein waarop de autobiografie thuishoort wel enigszins afgebakend, maar nog onvoldoende. Er zijn meer genres die aan deze criteria voldoen. Uiteindelijk is de meest problematische factor bij het vaststellen of een tekst een autobiografie is of niet, de relatie met andere genres. Dat is zeker het geval sinds de opkomst van de literaire autobiografie (te beginnen met Goethes *Dichtung und Wahrheit*) en de in het algemeen toegenomen literarisering van het genre. Hierdoor heeft, in de woorden van Neumann – een van de velen die in de laatste decennia dit genre hebben bestudeerd – *reconstructie* van een leven, de tot dan toe belangrijkste factor, plaatsgemaakt voor *constructie* van een literair

[1] Jan van Luxemburg e.a., *Inleiding in de literatuurwetenschap*, pp. 120-127. Zie ook: Mieke Bal, *Literaire genres en hun gebruik*, pp. 21-24. [2] Een bij mijn weten nooit gerealiseerde genre-variant is die waarin een meervoudige hoofdpersoon samenvalt met een meervoudige auteur.

werk.¹ De autobiografie kan gemakkelijk overgaan in allerlei andere varianten van de bekentenisliteratuur,² maar ook in niet zo makkelijk onder deze noemer te brengen genres als de picareske roman of zelfs de toekomstroman. Niet alleen is de autobiografie literairder geworden, in samenhang daarmee is de autobiografische thematiek in literatuur in het algemeen toegenomen. Het moment in de tijd en in de culturele ontwikkelingen waarop een werk ontstaan dan wel gelezen is, zal daarom mede bepalen of er van een autobiografie sprake is.

Deze historische en geografisch-culturele factoren spelen bij voorbeeld een belangrijke rol in de omschrijving van Lejeune: 'l'autobiographie est le genre littéraire qui, par son contenu même, marque le mieux la confusion de l'auteur et de la personne, confusion sur laquelle est fondée toute la pratique et la problématique de la littérature occidentale depuis la fin du XVIII^e siècle.'³ Omdat het hiermee gegeven effect van verwarring niet alleen een essentiële factor is van de autobiografie, maar in ruimere zin van de hele literatuur, is het geen hulpmiddel voor een precieze afbakening van het genre. Daarin komt deze factor overeen met taalsituatie en abstracte inhoud. In het algemeen is de taalsituatie dezelfde als in andere verhalende teksten: één centrale instantie (vaak een vertellend ik) is woordvoerder en laat tevens een of meer anderen aan het woord (op zijn minst een belevend ik uit het verleden). Ontbreekt die dubbelrol, dan is er eerder sprake van een dagboek. Ook de abstracte inhoud is meestal die van verhalende teksten: er is sprake van gebeurtenissen die logisch of chronologisch met elkaar verbonden zijn. Maar ook het associatieve of het a-chronologische verband is mogelijk, en uit het volgende zal blijken dat er zelfs opvattingen over de autobiografie zijn waarin plaats is voor de niet vertellende, filosofische verhande-

[1] Bernd Neumann, 'De autobiografie als literair genre', p. 38. Informatie over de toenemende belangstelling voor dit genre bij onderzoekers geeft: Karl Weintraub, 'De ontwikkeling van de autobiografie als vorm van zelfbewustwording', p. 9. [2] Onder 'bekentenisliteratuur' vermeldt Van Gorp naast de autobiografie de memoires, de geromanceerde autobiografie, de autobiografische roman, het pseudo-autobiografisch relaas en het dagboek als vormen van 'literatuur waarin de schrijver voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf'. (H. van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*, pp. 39-40) In principe vallen ook de ontwikkelingsroman, allerlei vormen van het essay en de volgens Fens in het verlengde daarvan liggende personalistische roman onder deze categorie. [3] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 33.

ling. Een omschrijving als de laatste zal echter niet overal instemming ondervinden.

Criteria die werkelijk geen rol spelen bij de vraag of een tekst een autobiografie is, zijn de stijl, het waarde-oordeel en de materiële vorm. Wat deze laatste factor betreft, kan hooguit vastgesteld worden dat een autobiografie in het algemeen de omvang van een roman of, op zijn minst, van een forse novelle heeft.

2. Critici over het autobiografische

Omdat het onderscheid tussen de verschillende varianten van bekentenisliteratuur het waarheidsgehalte en de gepresenteerde feiten betreffen, is de vraag naar de relatie tussen de hoofdpersoon en de schrijver dus de kernvraag gebleven. Dat zo'n vraag niet zo eenvoudig te beantwoorden is, blijkt uit de recensies van *De chauffeur verveelt zich*. Hierin variëren de antwoorden van pure vereenzelviging van hoofdpersoon met auteur, met sterrenbeeld en al (Visser),¹ tot een strikte scheiding tussen beiden (Warren). Wie opmerkt dat de hoofdpersoon één keer 'Gerrit Krol' genoemd wordt (p. 87),² kan die strikte scheiding onmogelijk volhouden. Zelfs critici die gewoonlijk afkerig zijn van een biografistische benadering van literair werk, blijken daartoe niet in staat. Zo merkt menigeen op dat *Het gemillimeterde hoofd*, *De ziekte van Middleton* en *De chauffeur verveelt zich* alle drie varianten van dezelfde autobiografie geven (Reinders, Komrij, Van Elzen, Fens),³ of dat er kennelijk sprake is van vermen-

[1] De geboortedatum van de hoofdpersoon blijft onbekend; toekenning van een sterrenbeeld heeft dus alleen kunnen plaatsvinden op grond van de geboortedatum van de auteur zelf. [2] Warren meent dat de hoofdpersoon geen naam krijgt; hij vindt dat vooral lastig omdat hij het nu over 'de ik' moet hebben. [3] Fens, in *De Standaard*: 'Sinds zijn *Het gemillimeterde hoofd* dat in 1967 verscheen, is Krol bezig op heel eigenzinnige wijze zijn leven te beschrijven [...].' Reinders: 'Er bestaan nu verschillende autobiografieën van Krol, en die zijn allemaal hetzelfde, maar anders.' Komrij: '[...] net als zijn vorige boeken, *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* een vorm van autobiografie [...].' Van Elzen: 'Krol gebruikt in zijn romans graag de vorm van de autobiografie, dat is begonnen met *Het gemillimeterde hoofd* [...] en nu zijn we dan aan de derde aflevering.' Opvallenderwijs noemt niemand in dit verband *De rokken van Joy Scheepmaker*, *De zoon van de levende stad* of *De laatste winter*, boeken die ontegenzeggelijk ook vol zitten met autobiografisch materiaal.

ging van werkelijke levensloop en mogelijke levensloop (Fens, in *De Standaard*).

Het besef dat het autobiografische van *De chauffeur verveelt zich* mogelijk niet meer is dan een vormkwestie,¹ maakt Bernlef zo voorzichtig dat hij na zijn constatering dat de hoofdpersoon op bladzij 87 Gerrit Krol heet, onder groot voorbehoud concludeert: 'en dus misschien wel op alle andere bladzijden ook.' Dat laatste lijkt mij een zinvol voorbehoud bij een boek waarin zoveel zaken slechts één maal aan de orde worden gesteld. Wie een literaire tekst als een apothekersbrouwsel beschouwt waarin zeer diverse stoffen in minimale hoeveelheden met elkaar worden vermengd, ontkomt er niet aan elk detail op het geheel van toepassing te laten zijn. Maar een schrijver heeft andere overwegingen dan een apotheker en een lezer andere dan een patiënt – anders dan de opeenvolgende slokken van een brouwsel hebben in een roman alle hoofdstukken, paragrafen, pericopen,² alinea's en zinnen een andere, eigen smaak, zelfs wanneer bepaalde smaken in het geheel overheersen. De analyse van een omvangrijke literaire tekst is daardoor ingewikkelder dan die van een farmaceutisch mengproduct.

De vraag of de hoofdpersoon van *De chauffeur verveelt zich* altijd Gerrit Krol heet, zal ik – met dezelfde voorzichtigheid als Bernlef, maar vooral omdat de naam nergens herroepen wordt – bevestigend beantwoorden. Zo is er een eerste hindernis op weg naar het samenvallen van auteur en personage opgeruimd, een essentiële hindernis zelfs, volgens Lejeune, want het gebruik van de eigen naam maakt zijns inziens een fictioneel werk tot een autobiografie.³ Deze beslissing stelt mij bovendien in staat in het vervolg met behulp van eigenamen verwarring tussen personage en auteur te vermijden. De hoofdpersoon zal ik 'Gerrit' noemen, en de auteur 'Krol'.

Ik ga nader op de kwestie van de verbinding tussen werkelijke en mogelijke levensloop in, omdat die mij in staat stelt in het kort het verhaal van *De chauffeur verveelt zich* weer te geven, maar ook en

[1] Van Elzen: 'Het vervelende zit hem echter hierin dat Krol alleen maar de *vorm* van de autobiografie gebruikt [...]. Ondanks het woord 'vorm' lijkt Van Elzen hier te doelen op een botsing tussen thematiek en pragmatische werking. [2] Zie, voor een toelichting van deze term, hierna, p. 261. [3] Lejeune is vertrouwd met boeken waarin, net als in *De chauffeur verveelt zich*, die naam slechts één keer genoemd wordt. Dat weerhoudt hem er niet van dergelijke boeken (hij noemt *Partir avant le jour* van Julien Green) als autobiografie te beschouwen. (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 30)

vooral omdat die raakt aan de verrassende tijdsaanduiding waarmee de roman eindigt, en die zeker de eerste lezers aan het twijfelen moet hebben gebracht. Wat in 1989 of later nauwelijks meer opvalt, moet voor de lezer in 1973 – die zojuist heeft gelezen dat de schrijver hem of haar nog eens hoopt te ontmoeten – een schokkende leeservaring zijn geweest: de datering van het voltooiën van het in terugblik gepresenteerde levensverhaal *De chauffeur verveelt zich* op een moment in de toekomst: 'Fairbanks, september 1978.' (p. 135)

Van de vier critici die het eigenaardige van deze datering signaleren, leggen er drie (Komrij, Vogelaar en Bosma) verband met Krols voorspelling dat men pas in volgende eeuwen zijn – nu nog als eigenaardig ervaren – werkwijze typisch twintigste-eeuws zal noemen. Dat zou onder andere betekenen dat de tijdgenoten nog niet goed kunnen zeggen of het boek een autobiografie is of niet. Bosma wijst bovendien op de relatie tussen het toekomststaanduidende jaartal 1978 en een eerder citaat uit het Wetboek op de Compensatie uit de XXIste eeuw (p. 20). Een principieel verschil tussen deze twee is echter dat dit Wetboek aan de orde komt in een passage waarin Gerrit expliciet over heden, verleden en toekomst nadenkt en fantaseert, en dat het jaartal door een hogere vertelinstantie aan de orde wordt gesteld. Alleen De Moor betreft het jaartal op de thematische problematiek van de roman en veronderstelt dat het Krol niet om de letterlijke werkelijkheid te doen is. Met deze opmerking plaatst hij *De chauffeur verveelt zich* impliciet temidden van de grote hoeveelheid in onze eeuw geschreven autobiografisch proza, zonder de scherp afbakenende term 'autobiografie' te hoeven gebruiken.

Daarmee is het werk van lezer en onderzoeker er niet eenvoudiger op geworden. Wie wil achterhalen hoe de relatie is tussen het slotjaartal in *De chauffeur verveelt zich* en de mogelijke autobiografie, zal zich zowel moeten bezighouden met het verband tussen Krols levensfeiten en de verhaalwerkelijkheid, als met de constructie van de roman. Beide komen in dit hoofdstuk aan bod, voorzover zij samenhangen met tijdsverloop en tijdsconstructie in *De chauffeur verveelt zich*. Dat dat tijdsverloop op enigerlei wijze verbonden moet zijn met dat in Krols eigen leven, lijkt mij na het voorgaande duidelijk.

Reconstructie van een en ander los van opvattingen van Krol over het autobiografische en over de relatie tussen verbeelding en werkelijkheid, is onvruchtbaar. Vandaar dat deze twee nu eerst aan de orde komen.

3. Krol over autobiografie en verbeelding

Tegen het einde van *In dienst van de 'Koninklijke'* staat het volgende: 'Wat antwoordt een schrijver als zijn lezers hem met betrekking tot een bepaalde geschiedenis vragen of hij die verzonnen heeft dan wel mededeling heeft gedaan van zijn eigen ervaringen? Zijn antwoord als hij goed en eerlijk daarover heeft nagedacht, moet luiden dat het boek dat hij heeft gepubliceerd, is ontstaan uit een grote vuilnisberg, genaamd manuscript, waaruit hij heeft verwijderd (a) alles wat hij gewoon maar had verzonnen en (b) alles wat niet meer was dan een verslag van zijn eigen ervaringen.'¹

Anders dan in zijn eerdere boeken noemt Krol in *In dienst van de 'Koninklijke'* het boek zelf een autobiografie. In het besef echter dat lezersverwachtingen zowel vruchtbaar als hinderlijk kunnen zijn, heeft hij aan de eerste paragraaf van dit boek de volgende waarschuwing aan de lezer doen voorafgaan: 'Voor u begint te lezen doet u er goed aan, te bedenken dat dit boek geen roman is, ook al lijkt het erop. Het is in zoverre een autobiografie dat het over me zelf gaat; edoch, het is niet mijn leven dat ik erin beschrijf, maar mijn functie. Ik hoop daarmee de functie te hebben beschreven van een groot aantal mensen. / Dat is de functie van dit boek.'²

In deze opvatting is een autobiografie dus niet per se de beschrijving van het hele leven van de auteur, maar alleen van diens plaats ten opzichte van anderen. De thematische beperkingen van de autobiografie hoopt Krol bovendien te overwinnen door de tegenstelling tussen het unieke en het universele op te heffen: zowel schrijver als lezer moeten zich beschreven weten. De beoogde pragmatische werking is niet dat de lezer verband moet leggen tussen de schrijver en het personage, maar eerder tussen het personage en zichzelf. Een probleem is bovendien dat het boek een autobiografie is die op een roman lijkt.

Iets soortgelijks zegt Krol, wanneer hij in het laatste hoofdstuk van *De chauffeur verveelt zich* uitlegt wat de functie van dat boek is: 'Het dient er [...] toe om iemand situaties in zijn werk te laten herkennen. Een serie praktijkgevallen, meer is het niet. Een naslagwerk voor kantoorpersoneel met hier en daar een kwinkslag: als er ergens iemand is die na bestudering van dit boek kan zeggen: "Zo is het, wat die man beschreven heeft, dat is mijn leven," – dan reik ik hem de hand, want ik ben natuurlijk blij zoiets te horen.' (p. 125)

[1] *In dienst van de 'Koninklijke'*, p. 117. [2] Ibidem, p. 5.

Een ander accent, maar ook met nadruk op de verwantschap tussen roman en autobiografie, legt Krol in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, in een betoog dat begint met de presentatie van een gangbaarder opvatting over de autobiografie. Beter dan met andere kunstvormen, zegt hij, kan iemand met een roman een geschiedenis lineair presenteren; de vorm van een reis, c.q. een levensreis, is daartoe het meest geschikt: '[...] als de schrijver daarbij zijn eigen levensreis onder handen neemt, zijn we aangeland bij het autobiografische genre. Van alle genoemde kunstvormen leent alleen de roman zich tot het uitbeelden van het leven van de kunstenaar zelf.'¹

Deze tamelijk gangbare opvatting over het autobiografische vindt Krol echter te simpel, omdat de lezer toch zelden of nooit weet in hoeverre de feiten in de roman overeenkomen met die in het leven van de schrijver. Zoeken naar deze overeenkomst vindt hij niet onzinnig, maar zijn eigen belangstelling gaat meer uit naar de vragen waarop de lezer wél uit zichzelf een antwoord kan vinden. Naar Krol's mening althans, want het criterium dat hij vervolgens introduceert, is niet alleen vager, maar vooral veel subjectiever. De goede lezer zal, volgens Krol, beseffen dat alles wat op papier staat, gelogen is; de schrijver kan op deze lezersverwachting alleen maar zinvol anticiperen door authentiek te zijn: 'Waar de schrijver zijn eigen echtheid inbrengt, kun je het verhaal autobiografisch noemen.'²

'Eigen echtheid' is een zo vaag en abstract begrip dat nu de deuren van het genre royaal openstaan voor alles wat door een lezer als authentiek wordt ervaren. Tegen dat laatste heeft Krol echter geen bezwaar. Integendeel, hij vindt het zelfs een voorwaarde voor literaire kwaliteit: 'Een goede roman is autobiografisch. Niet door de gebeurtenissen die erin beschreven worden, maar als verslag van de gedachten c.q. de pret die de schrijver tijdens het schrijven zelf heeft gehad.'³ Hierin is het autobiografische niet eens meer een thematische kwestie die raakt aan een beschreven personage, maar pure abstractie: een autobiografische roman is een ideeënroman waarvan de lezer aanneemt dat die autobiografisch is. Een tautologische omschrijving die andere criteria dan een melange van pragmatische werking en waarde-oordeel loslaat.

[1] *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 30. De kunstvormen waarop Krol doelt, zijn: schilderij, opera, symfonie en tragedie. De titel van de paragraaf waarin dit staat, luidt: 'Over het autobiografische in een roman. Over goedgelovige lezers die slechte verhalen lezen. Over echtheid.' [2] Ibidem, p. 31. [3] Ibidem, p. 32.

Dat de controleerbare feiten er niet toe doen, blijkt wel uit wat Krol elders in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* schrijft. De kwestie van de echtheid stelt hij aan de orde aan de hand van het concrete voorbeeld van de geografische verplaatsing van eigen ervaringen: '[...] je bent een keer, lopend van Landsmeer naar Ilpendam, erg gelukkig geweest. Dat kun je beschrijven omdat je het beleefd hebt. Maar als je op het moment van schrijven je niet opnieuw inleeft in dat gevoel, komt het niet op papier terecht en dan gelooft de lezer je niet en heb je het niet goed geschreven. Als je daarentegen schrijft dat je, lopend van Le Bacarès naar Perpignan, met het zicht op de besneeuwde Pyreneeën, erg gelukkig geweest bent, wat dus niet waar is, want je bent er nooit geweest, dan dwing je jezelf daarmee je in het beoogde geluksgevoel in te leven. Dat is niet moeilijk, want het gevoel is niet nieuw, het was alleen ergens anders.'¹

Het is iets waar ook Van Deel hem naar vraagt, in het op *De chauffeur verveelt zich* geconcentreerde interview.² Tegen hem zegt Krol dat hij in deze roman weliswaar ervaringen in Italië lijkt te beschrijven, maar dat het in werkelijkheid ervaringen bij de NAM zijn.³ Tevens zegt hij, ter relativering van het autobiografische in het algemeen, dat zijn belevenissen vaak meer de moeite van het beleven waard zijn dan de moeite van het beschrijven, en dat uiteindelijk de verbeelde werkelijkheid hem het best bevalt, omdat hij zich daar persoonlijk het meest bij betrokken voelt: 'Wat ik het meest authentiek vind aan mijn boeken is niet het leven dat ik leid, maar het leven zoals ik mij voorstel dat het verloopt.'⁴

Hier wordt de laatste betrouwbare instantie om zeep geholpen. Over het geleide leven kunnen de schrijver en zijn omgeving ons nog inlichten, maar met de beste wil van de wereld valt er geen instantie te ontdekken die een echtheidscertificaat verschaft aan de verbeelde toekomst. Wie wil vaststellen of een auteur echt, eerlijk, authentiek is,⁵ zal daarom het werk van die auteur maar moeten onderzoeken op geloofwaardigheid, zal moeten onderzoeken of er samenhang is tussen ideeën binnen en buiten het werk en of deze ideeën in thema-

[1] Ibidem, pp. 43-44. [2] Door Van Deels grondige aanpak valt dit interview wel als het eerste essay over *De chauffeur verveelt zich* te beschouwen. [3] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 49. Helemaal correct is Krols typering niet: in Caracas werkte hij voor Shell; pas na zijn Texelse periode zal hij, in Assen, bij de NAM gaan werken. [4] Ibidem, idem. [5] Het zouden typering van de 'vent' van *Forum* kunnen zijn, maar dan wel – door deze interpretatie – een vent in een postmodern jasje.

tiek en vormgeving voldoende ondersteund worden. Die zal zich in zijn veronderstelling dat *De chauffeur verveelt zich* trekken heeft van de autobiografie bij voorbeeld al gesteund weten door de woorden waarmee Gerrit een door hem geschreven boek afwijst: 'Typisch een roman waar maar weinig mensen blij mee zouden zijn. Zelfs het laatste hoofdstuk, dat de ontknoping bevatte, had ik weggelaten, omdat ik had ontdekt dat ik een boek had geschreven dat zich op elke bladzij ontknoopte. Een boek dat niet hoefde te worden uitgelezen. Voor wie geen tijd heeft is dat een voordeel. *Trouwens wat is er aan, al die verzonnen verhalen.*' (p. 63) [Cursivering van mij, AZ]

Verbeelding kan dus wel, verzinsels kunnen niet. Verbeelding is echt, verzinsels zijn vals. Maar vooral: in verbeelding wil Krols ideale lezer wel geloven, in verzinsels niet. Dat brengt mij toch weer terug naar het traditionele criterium: wil het vermoeden standhouden dat een boek autobiografisch is, dan zal de echtheid ingebed moeten worden in gebeurtenissen uit het *verleden* die dat vermoeden versterken. Een van de sterkste verwachtingen waarmee een lezer aan een autobiografie begint, is en blijft immers dat de levens van auteur en personage op feitelijk niveau met elkaar overeenkomen. Dat zal dus onderzocht moeten worden, onafhankelijk van de vraag of Krol het belangwekkend vindt. Pas daarna is extrapolatie naar het verbeelde leven mogelijk.

4. Relaties tussen de verbeelding in

De chauffeur verveelt zich en de werkelijkheid
van Krols leven

In december 1969 werd voor het eerst een uitgebreid interview met Krol gepubliceerd. Johan Phaff, van *Vrij Nederland*, had gehoord dat de auteur wiens *De ziekte van Middleton* hij kort tevoren vol bewondering had gelezen, niet meer in Zuid-Amerika verbleef, maar op Texel. Krol zat er met vrouw en kind in de vakantiebungalow 'La Dolce Vita', halverwege Den Burg en De Koog.

Hun thuisreis van Venezuela naar Nederland was ten dele een vakantiereis geweest, via het Midden-Oosten: Egypte, Israël (waar Krols zuster woonde), Libanon en Turkije. Krol vertelt erover, en merkt onder meer over de uiterst orthodoxe bewoners van de door hen bezochte Jeruzalemse wijk Mea Sheariem op: 'Ze maakten grote indruk op me. Ik zou een van hen geweest kunnen zijn. Goed, mijn zuster [...] heeft me over hun kwalijke invloed wel uit de droom

geholpen, maar toch heb ik er gedachten over, die ik nog wel eens zal uitwerken.’¹

Die uitwerking wordt ruim drie jaar later openbaar. In *De chauffeur verveelt zich* staat dan te lezen dat Gerrit en Marie, na een verblijf van enige jaren buitenslands, een reis maken door Egypte, Israël, Syrië en Turkije, waarna zij, aan het eind van de zomer, hun intrek nemen in een vakantiebungalow op Texel. In de tijd dat hij zich daar aan het schrijven wijdt, komt de volgende herinnering in Gerrit op:

‘Wat had ik achteraf niet over Jeruzalem te vertellen. Die voorspoed! De drukte in de winkelstraten en al die mooie vrouwen die zo thuis waren in deze stad. Krachtige, joodse borsten, ferme pas. Zo barstend van zelfvertrouwen dat ze je gewoon van de sokken liepen, dat is mij tenminste een paar keer overkomen. / Nee, dan lijkt ik – dacht ik toen – veel meer op die zwartjassen uit Mea Sheariem. Prototypes van wat ik altijd heb willen zijn: zwarte hoed, wit gezicht, brandende ogen, geleid op hun wandeling door het Woord dat ze onder hun arm hebben. Schriftgeleerden. Eindelijk een kans om ze eens van dichtbij mee te maken en de man die ik dan van heel dichtbij kon bekijken was een jongen van twintig jaar die samen met een oudere collega en mij op de bus stond te wachten en lachte... / Welnu. Dat lachje. Een akelig lachje was dat. Een ziek, hijgerig lachje van iemand die dingen zegt die verboden zijn (bovenlip opgetrokken). Die jongen naar wie ik stond te kijken, leek op mij, van vroeger. Daardoor herkende ik hem. Doodziek was die jongen. / Omdat ik hem verachtte, drukte ik hem bij het bestijgen van de bus nogal stevig opzij en dat deed ik misschien wel omdat ik op die vrouwen wilde lijken.’ (p. 61)

Al worden de gedachten over deze orthodoxe mannen minder ver uitgewerkt dan de toezegging in het interview kan doen vermoeden, het is duidelijk dat Krol aan zijn hoofdpersoon gedachten delegeert die ooit de zijne waren.

Ook op een andere manier wordt de relatie gelegd tussen het leven van Krol en dat van Gerrit, zij het zeer indirect. Er is namelijk verband tussen Gerrits gedachten aan zijn eigen verleden, gevoed door het zien van de twintigjarige joodse jongen, en eerder werk van Krol. In Gerrits verleden zoals het elders in *De chauffeur verveelt*

[1] Johan Phaff, ‘Gerrit Krol: “Ik kan het niet over mijn hart verkrijgen woorden te vermorsen”’. Eerder (1-4-1967) had Phaff *Het gemillimeterde hoofd* in *Vrij Nederland* gerecenseerd.

zich geschetst wordt, is van religieus fanatisme of iets dergelijks geen sprake. Wel is dat het geval in het leven van de omstreeks twintigjarige hoofdpersoon in *De zoon van de levende stad*; dat is zo'n jongen die door het Woord geleid wordt, een soort Groningse schriftgeleerde. Krol beschouwt beide hoofdpersonen kennelijk als verwante afsplitsingen van zichzelf, zodat hij geen enkele moeite doet om ze precies van elkaar te onderscheiden: Gerrit draagt in zekere zin de last van het verleden van al Krols eerdere hoofdpersonen met zich mee. Dat hij dat ook zo voelt, blijkt wel uit zijn overweging op het Texelse duin dat het met hem net zo zou kunnen aflopen als met Cesare Bocardo, de hoofdpersoon in het verhaal 'De Grauwe Vliegenvanger', uit de bundel *Kwartslag* (p. 60).¹

Tegen Phaff vertelt Krol ook dat hij elke dag drie bladzijden vordert in een nieuwe roman, over een man en een vrouw; deze roman zal meer recht doen aan Zuid-Amerika dan *De ziekte van Middleton*, en zal bovendien niet meer in de eerste persoon geschreven zijn. Eind februari wil hij hem af hebben.

De bedoelde roman, die in het najaar van 1970 verschijnt onder de titel *De laatste winter*, wordt door Krols kwalificaties weliswaar slechts ten dele getypeerd, maar de informatie erover is voldoende concreet om naast de passage in *De chauffeur verveelt zich* te kunnen worden gelegd waarin staat dat Gerrit op Texel pogingen onderneemt tot het formuleren van zijn herinneringen aan de in Italië ontmoete Peggy: "'De eerste zomer" zou het verhaal heten. Omdat "Italië" voor ons de eerste werkelijke bloei betekende, zo legde ik Marie uit. Ik bedoelde Peggy.' (p. 60)

Alleen al uit deze enkele details wordt duidelijk dat Krol in *De chauffeur verveelt zich* eigen ervaring, de vervorming ervan (Zuid-Amerika wordt Italië) en verbeelding in elkaar geschoven heeft. In welke mate soms, moge blijken uit het volgende. Tegen Phaff vertelt hij dat hij in zijn laatste jaar in Caracas geen computer meer had gezien, omdat hij systeemontwerper was geworden; anderen moesten uitvoeren wat hij bedacht had. Het was een verandering die hem lichtzinnig maakte, zo blijkt uit zijn mededeling dat hij zijn computerprogramma's op dezelfde manier liet ontstaan als zijn romans, waardoor hij nauwelijks geneigd was anderen te vertellen wat hij deed. De kwalijke effecten van deze neiging keerden ten goede, toen hij de opdracht kreeg om voor een langdurige klus naar Curaçao en Cardón te gaan, waar hij uit de mond van de mensen in de raffina-

[1] Zie hierna, pp. 177 vlgg.

derij moest horen wat zij verwachtten van bepaalde mathematische modellen: 'Ze moesten iemand hebben die een flexibele vertaling kon maken. Dat zag ik zitten, en ik bood me aan. Een jaar lang heb ik kunnen knoeien, eraan bezig zijn, en ineens was het er. Wat mij stimuleerde was dat ik stil mijn werk deed en op een dag trots met de resultaten tevoorschijn zou komen. Dat lijkt veel op het schrijven van een boek.'¹

Een analoge situatie beschrijft Krol in *De chauffeur verveelt zich*. Gerrit moet voor zijn werk vanuit Rome naar Sicilië, waar hij een half jaar aan de ontwikkeling van een systeem kan werken: 'En ik had een paar weken geluisterd naar een groep van *crude and product schedulers* van de raffinaderij in Syracuse. Ik had elk van hen apart genomen en zitten opschrijven wat hun wensen en verwachtingen waren van een systeem dat zij niet kenden, maar dat zo eenvoudig [...] mogelijk te hanteren moest zijn. Eenvoudiger dan het systeem dat ze zelf gebruikten.' (p. 36)

Cardón moge dan niet op Curaçao liggen² en Syracuse wel op Sicilië, de werkzaamheden van Gerrit in de roman corresponderen met die van Krol in de werkelijkheid. Ook voor lezers die de olie-industrie kennen, moet de verplaatsing van gebeurtenissen in Cardón naar Syracuse geloofwaardig zijn geweest. Op beide plaatsen staat een grote raffinaderij; elk ook voorzien van een alkylatie-eenheid (p. 37).³ In dit opzicht heeft de roman dus binnen de grenzen van de fictie een hoog autobiografisch waarschijnlijkheidsgehalte. Alleen wie de olie-industrie goed kent, zal het onwaarschijnlijke opmerken van een overplaatsing vanuit het Hoofdkantoor van Shell in Den Haag naar wat in werkelijkheid een Italiaanse onderneming is.⁴

[1] Johan Phaff, 'Gerrit Krol: "Ik kan het niet over mijn hart verkrijgen woorden te vermorsen"'. [2] Cardón ligt niet ver van Curaçao op het Venezolaanse schiereiland Paraguaná, aan de Golf van Maracaibo. [3] *Oil & Gas Journal*, 27-12-1971, pp. 80, 86. [4] In de recensie van de mij verder onbekende J. K. in het Shell-blad *Olie* wordt dat overigens niet als een bezwaar aangemerkt. K. schrijft, na te hebben vastgesteld dat de essentie van het boek zit in het dreigende conflict tussen de denker en de kunstenaar: 'Veel verder van die essentie af staan z'n beschrijvingen van Shell-collega's, -installaties, -gebouwen, of -toestanden. Maar voor ons, Schelp-genoten, wel interessant. Het is verdraaid verfrissend zo'n clichéloze, vaak van ironie doordrenkte passage te lezen.' Een van de passages waarmee hij dat illustreert, is de beschrijving van de fabriek op Sicilië, zonder de commentaar dat dit geen Shell-gebouw is.

Wie het verloop van de gebeurtenissen in *De chauffeur verveelt zich* naast de levensloop van Krol legt, ziet nog veel meer punten van overeenkomst dan de hierboven gesignaleerde. Alvorens op de kwestie van het verbeelde leven nader in te gaan, zal ik daarom beknopt aandacht besteden aan de belangrijkste parallellen tussen de biografie van Gerrit en die van Krol.

Gerrit groeit op in Groningen en gaat na zijn militaire diensttijd op 23-jarige leeftijd in Amsterdam bij Shell werken. Daar leert hij Marie kennen, met wie hij een paar jaar later trouwt en in de Amsterdamse nieuwbouwwijk Nieuw-West gaat wonen. Na weer een paar jaar wordt hij vanuit het Hoofdkantoor in Den Haag voor zijn werk naar Italië uitgezonden, waar hij de tweede helft van de jaren zestig doorbrengt. Na deze Italiaanse tijd en een korte vakantiereis door Egypte en het Midden-Oosten leidt hij, zoals gezegd, op Texel enige tijd het bestaan van full-time schrijver. Binnen een jaar echter is hij weer in dienst van een oliemaatschappij, dit keer in de regio waaruit hij afkomstig is: Groningen. Marie en Gerrit kopen een boerderijtje in de Veenkoloniën, dat zij geheel renoveren. Vooral om de op Texel manifest geworden huwelijksmoeilijkheden te ontvluchten vertrekt Gerrit na ongeveer anderhalf jaar in zijn eentje naar Amerika. Na rondreizen door de Verenigde Staten, een stukje Mexico, Californië en Canada vestigt hij zich in Alaska. In de stad Fairbanks vindt hij werk, en in de avonduren schrijft hij een boek. Op zijn uitnodiging vindt aldaar tenslotte ook de hereniging met Marie plaats.

Parallellen met het leven van de auteur zijn vooral te vinden in de periode tot en met de terugkeer in de geboortestreek. Ik beperk mij bij de weergave daarvan tot publiek bekende gegevens. Vragen als die naar de overeenkomst tussen Marie en de biografische partner van Krol bij voorbeeld zijn in dit verband niet relevant.¹

Krol is op 1 augustus 1934 in Groningen geboren, doet vrij lang over het gymnasium, gaat in militaire dienst en vertrekt in 1957 (hij is dan dus 23 jaar) naar Amsterdam. Daar komt hij in dienst bij het

[1] Krol tegen Van Rooy: 'In werkelijkheid is Marie minder onaantrekkelijk dan in het boek. Ze is niet alleen iemand die boodschappen doet. Maar ze is wel concreet. Geen denker. Laat ik het zo zeggen: zelf heb ik sterk de neiging me van de realiteit los te werken; zij gebruikt maatstaven die niet literair zijn. Zij leest niet de boeken die ik lees; heeft een sterk gevoel voor wat onecht is. En onecht is in dit geval synoniem voor literair.' (Max van Rooy, 'Schrijver Gerrit Krol') N. B. Krols werkelijke partner heet geen Marie, maar Janny.

Koninklijke/Shell Laboratorium in Amsterdam-Noord; in 1959 trouwt hij en verhuist naar een nieuwbouwwijk in Purmerend, dat in die tijd een overloopgemeente van Amsterdam begint te worden. Van 1965 tot 1969 verblijft hij voor zijn werk in Venezuela. Teruggekeerd in Nederland probeert hij zich op Texel alleen aan het schrijven te wijden. Maar al na ruim een half jaar geeft hij dit bestaan op, neemt een baan bij de Nederlandse Aardolie Maatschappij (NAM) in Assen en gaat op een (te verbouwen) boerderij in het Drentse Spier wonen. Van 28 juli tot 3 augustus 1972 (hij heeft *De chauffeur verveelt zich* dan vrijwel voltooid) reist hij voor *Avenue* naar Alaska.¹

Uit de grove streken van het voorafgaande worden zowel de parallelen als de verschillen tussen auteur en personage duidelijk, maar dat betekent niet dat een lezer op ieder ogenblik in staat zal zijn autobiografie en fictie van elkaar te scheiden. Krol vertelt namelijk niet alleen een verhaal, hij houdt ook een betoog. En ook dat zou nog betrekkelijk probleemloos zijn, ware het niet dat er verwijzingen over en weer van betoog naar verhaal zijn; een groot aantal zinnen functioneert zo in verschillende ontwikkelingslijnen tegelijk. De daardoor ontstane ambiguïteit maakt het extra moeilijk auteur en personage van elkaar los te weken. Daartoe draagt ook het feit bij dat het personage van zichzelf zegt dat hij stukjes uit het boek dat de lezer in handen heeft, zou kunnen weglaten (p. 94), of vertelt dat hij in Alaska aan 'dit boek' (*De chauffeur verveelt zich* dus) zit te schrijven (p. 123). Deze laatste formulering verwacht je eerder in een dagboek dan in een roman. De autobiografische suggestie is dus uitermate sterk.

Krol is zich ongetwijfeld van deze verwarring bewust, maar hij maakt er geen probleem van. Zoals hypothesen alleen maar aanvaard kunnen worden, wanneer zij voortkomen uit de realiteit, zo hebben ook zijn fictionele hypothesen een stevige voedingsbodem van realiteit nodig: op grond van zijn eigen buitenlandse ervaringen kan hij Gerrit moeiteloos naar een ander buitenland sturen. Door de grote hoeveelheid geografische en andere controleerbare namen en situeringen krijgt het verbeeldingsgedeelte een hoog werkelijkheidsgehalte.² Daaraan dragen ook een aanduiding bij als 'dit, mijn levensverhaal' (p. 135), en een passage als: '[...] ik verkeer met het gemene volk, en dit is de vraag die zich altijd maar aan mij opdringt:

[1] Een brief met het reisplan ligt op de permanente tentoonstelling van het Letterkundig Museum in Den Haag. [2] Zo is ook in werkelijkheid het Hoofdkantoor van Shell in Den Haag gevestigd.

wat drijft mij tot het schrijven van deze snertnotities terwijl zij die hetzelfde beleven als ik, het níét doen?" (p. 118) Juist doordat Gerrit onder meer schrijver is, kunnen zijn vragen zonder al te veel problemen als vragen van de schrijver Krol worden beschouwd.

Ook dagboekachtige plaats- en tijdsaanduidingen dragen zo nu en dan bij aan de vergroting van het autobiografische gehalte. De verbodskeling van de 'snertnotities' die *De chauffeur verveelt zich* vormen, vindt onder meer haar rechtvaardiging in dit aspect van de vormgeving, die mede voortkomt uit de dagboekachtige werkwijze – maar zonder de voor een autobiografie noodzakelijke distantie – waarover Krol tegen Van Deel zei: 'Ik schrijf zo'n twee uur per dag, meestal 's avonds, nadat ik me voorbereid heb en dat begint overdag al. Dan doe ik mijn werk, ik ontdek dingen, praat met mensen, breng een aantal uren achter een bureau door en dan ga ik met voldoende indrukken naar huis om te verwachten dat ik daar 's avonds iets van terugvind. Thuis ben ik dat allemaal vergeten.'¹

De door dit alles opgebouwde zekerheid dat *De chauffeur verveelt zich* een tamelijk conventioneel autobiografisch boek is, ondergraaft Krol met kracht door te suggereren dat de roman in september 1978 in Fairbanks is geschreven. Kan de plaatsaanduiding nog betekenen dat de gebeurtenissen uit het laatste hoofdstuk authentiek autobiografisch zijn (zowel personage als auteur bevinden zich immers in Fairbanks), de tijdsaanduiding ondermijnt deze suggestie ten enen male. Met terugwerkende kracht daalt het werkelijkheidsgehalte van een groot deel van de vertelde geschiedenis aanzienlijk,² en de vraag rijst of Krol inderdaad niet met behulp van autobiografische strategieën andere bedoelingen heeft nagestreefd.

In het interview dat Gerard van Westerloo hem kort na publikatie van dat van Van Deel afneemt, merkt Krol over het autobiografische in de Alaska-passages op dat de artistieke verbeelding van zijn levensloop onlosmakelijk verbonden is met eerder ontstane voorstellingen: pas na voltooiing van het slothoofdstuk van *De chauffeur verveelt zich* heeft hij stappen ondernomen om door *Avenue* naar Alaska te worden uitgezonden; na terugkeer hoefde hij echter 'zeker niet meer [...] dan vijf regels' te retoucheren of aan te vullen: 'Je schrijft op wat je als vijfjarig kind al dacht. Van Amerika, van Alaska, van de Amazone. En het gekke is, als je dan gaat, dan zie je ook niets anders dan dat. Indianenverhalen, kampvuren, dat spul. Je gaat bijvoorbeeld naar Amerika, je loopt er drie dagen rond, je

[1] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 39. [2] Zie ook hierna, p. 169, n. 2.

hebt nog niets gezien en opeens zie je voor het eerst iets, en dat is een cowboy. Met een hoed op. Verdomd. En dan kom je terug en dan heb je Texas gezien. Zo gaat dat met mij. Ik denk niet dat ik een goed verslaggever ben.¹

Het is een uitspraak die moeiteloos gelegd kan worden naast de ervaringen en overwegingen van Gerrit, wanneer die nog maar net in Amerika is: hij ziet in het Guggenheim Museum kunst die hij al in Winschoten (of all places) had gezien, en ook wanneer hij Empire State Building beklommen heeft, ziet hij niets anders dan vertrouwde beelden: 'Met de zon in de ogen, wind door de haren, alle zorgen vergeten, weggewaaid, keek ik uit over New York en over Amerika, een zee van prairies en kampvuren. Ik was benieuwd of ik er nog een paar cowboys zou zien. Wat ik zag was het beeld van mijn moeder die zingt van Old Kentucky Home, terwijl ze de was door de wringer draait.' (p. 108)

In hetzelfde interview van Van Westerloo gaat Krol in op het gebruik van toekomstjaartallen, niet alleen in *De chauffeur verveelt zich*, maar ook in *De ziekte van Middleton*.² Krol verkaart dit verschijnsel in zijn werk met: '[...] ik denk dat dit voortkomt uit een oud verlangen in mij om niet tijdbepaald te zijn. Ik heb mij vroeger altijd, nou, toen was ik nog verdomd klein hoor, sterk verzet tegen wat je op school hoorde over het hiernamaals. Ik zag al direct niet in waarom het niet mogelijk was ook een hiervoormaals te hebben. In de context waarin God toen tot ons kwam, de eeuwigheid, kon alles wat later [kwam] ook best eerder zijn. Dus had ik er kennelijk veel behoefte aan om mij in te stellen op een hiervoormaals, en daardoor mijn daden gericht te laten zijn. Het kan best zijn dat rudimenten daarvan hebben doorgespeeld in mijn verhalen, die geografisch zo nauwkeurig bepaald zijn, om die historisch een wat wijdere range te geven. Ik heb er geen enkele moeite mee om mijn eigen leven, datgene wat ik nu beleef, om dat in 1990 te laten plaatsvinden.'³

[1] Gerard van Westerloo, "'Een gedachte die ik heb gehad nog eens herhalen, dat doe ik met grote weezin'". Het begin van de epiloog in *De weg naar Sacramento* (p. 119) valt wél bijna woordelijk op de tekst in *Avenue* (juli 1973) terug te voeren. Deze passage heeft Krol in de herwerkte versie, *De weg naar Tuktoyaktuk*, geschrapt. Mooi voorbeeld van de verplaatsing van een gebeurtenis is de ontmoeting met een vrouw uit Sacramento: in *Avenue* vindt die in Alaska plaats, in *De weg naar Sacramento* in Timboektoe (p.96). [2] In *De ziekte van Middleton* leeft de hoofdpersoon zowel in de achttiende als aan het eind van de twintigste eeuw. Een novelle waarin relativering van het tijdsbegrip een centrale plaats heeft gekregen, is *Een ongenode gast* (1988). [3] Gerard van Westerloo, "'Een gedachte die ik heb

Ook hier komt dus weer het spanningsveld aan de orde van thematiek en pragmatische werking. De aan het eind van zijn lectuur door het jaartal 1978 verraste lezer zou zich overigens kunnen afvragen of er eerdere indicaties zijn geweest van manipulaties met de tijd, en of hij of zij dus al eerder de autobiografische verwachtingen had moeten bijstellen. Deze vraag valt pas te beantwoorden, wanneer de chronologie in *De chauffeur verveelt zich* aan een wat nauwkeuriger onderzoek is onderworpen.

5. Het tijdsverloop in *De chauffeur verveelt zich*

Er worden in *De chauffeur verveelt zich* zeven jaartallen genoemd. Slechts twee ervan hebben direct betrekking op de handeling: in paragraaf 1.0. wordt de sfeer van een zaterdagmiddag in 'Winter '63' beschreven (p. 17), in paragraaf 3.1. is sprake van 'de langdurige zomerstaking van '68' (p. 48).

Drie andere jaartallen, waarvan twee eveneens in 3.1., hebben indirect met de handeling te maken: een noot (p. 51) meldt dat het boek van Vink – dat Gerrit gelezen heeft (p. 46) – in 1969 is verschenen,¹ en in een door Gerrit geciteerde tekst is sprake van voorbije automatiseringsactiviteiten in Libië in 1970 (p. 54). Het derde van deze jaartallen is heel precies: 'May 26 1970', de datum van het nummer van *Oil & Gas Journal*, waaruit in paragraaf 7.3. wordt geciteerd (p. 93). De handeling is op dat moment het jaar 1970 al gepasseerd, maar omdat het de datering van een geciteerde bron betreft, is de tijdsafstand tussen publikatiedatum en moment van citeren niet relevant.²

Afgezien van het slotjaartal 1978 komt er verder alleen in paragraaf 5.0 nog een jaartal voor. Het is het meest publiek bekende van

gehad nog eens herhalen, dat doe ik met grote weerzin'''. Het belang van dit jaartal uit de toekomst voor Krol blijkt ook uit zijn reactie, wanneer Van Rooy hem zegt dat in diens met ballpoint gecorrigeerde drukproef een cirkeltje om het jaartal staat en een vraagteken erbij: Krol veert ongerust op uit zijn stoel. (Max van Rooy, 'Schrijver Gerrit Krol')

[1] Zie, voor door dit jaartal veroorzaakte complicaties in de chronologie, hierna, pp. 160 vlg. [2] Pikant feit is dat er geen nummer van *Oil & Gas Journal* met deze datum bestaat, noch een nummer in de jaren 1969-1972 waarin een artikel met de titel 'Computers invade drilling platform'. Voor de gesuggereerde chronologie is dit overigens niet van belang.

de zeven, wordt ook als zodanig gepresenteerd en dient daardoor mede ter bevestiging van de correctheid van Krols omgang met feiten. De passage waarin het jaartal voorkomt, luidt: 'Ik had als prinsje geboren kunnen worden. De kans is wel klein, maar als je eenmaal een prins bent, dan ben je het ook helemaal. Het volk in rep en roer: een prins! Dan zou ik in die tijd, 1938, zoals we weten, iets bijzonders zijn geweest en dan was ik nu koning.' (p. 71)¹

Een deel van de overige feiten krijgt door relatieve tijdsaanduidingen een precieze historische plaats; het merendeel van de gebeurtenissen valt slechts om en nabij te dateren. Daarbij komt dat Krol sommige andere publiek bekende feiten bepaald niet de plaats geeft waarop ze 'zoals we weten' thuishoren. Om een en ander nader te belichten, zal ik in wat volgt de volgorde van het boek aanhouden.

Hoofdstuk 0 bestrijkt de periode vanaf Gerrits achttiende jaar, als hij nog op het gymnasium zit, tot en met zijn huwelijk met Marie. In paragraaf 0.0. wordt in een vogelvluchtbeeld van Gerrits voorgeschiedenis tevens een indruk gegeven van zijn verlangens: hij wil iets bereiken in de maatschappij en hij wil een vrouw; hij is dan inmiddels drieëntwintig jaar.

In paragraaf 0.1. wordt een begin gemaakt met het vervullen van de eerste wens: Gerrit solliciteert, zij het vruchteloos, bij Joop Geesinks Filmstudio's en bij Philips, een half jaar later met resultaat bij Shell: daar wordt hij binnen twee weken aangenomen. Weer een half jaar later beseft hij dat deze baan eerder een begin- dan een eindpunt vormt: hij wil wetenschappelijk werk verrichten. Die wens gaat in vervulling, wanneer hij op een afdeling komt te werken die zich bezighoudt met automatisering van de olieproductie.

Erg precies zijn de meeste tijdsaanduidingen voorlopig niet. Zo wordt de periode voordat Gerrit kennismaakt met het nieuwe koffiemeisje Marie geschetst in vogelvluchttermen als: 'Al die jaren dezelfde kamer' en 'Na een paar jaar een nieuw koffiemeisje' (p. 12). De in paragraaf 0.2. beschreven kennismaking met Marie vindt plaats op een dag in september; misschien trouwen zij zelfs al binnen een jaar, misschien pas na langere tijd; het valt niet vast te stellen. Het tijdsverloop in paragraaf 0.2. is wat diffuus, onder andere doordat er meer gedachten dan gebeurtenissen in worden beschreven;

[1] 1938 is het geboortjaar van kroonprinses Beatrix; 'zoals we weten' accentueert dat dit feit, anders dan het geboortjaar van Gerrit, publiek bekend is.

aan het eind van de paragraaf – en van het hoofdstuk – blijken Gerrit en Marie getrouwd te zijn.

Zo is hoofdstuk 0 in allerlei opzichten een voorbereidend hoofdstuk: 0.0. bestrijkt de vijf jaar voordat Gerrit gaat werken; 0.1. de eerste periode van een onduidelijk aantal jaren waarin hij bij Shell werkt; 0.2. een vervolg hierop, met de nadruk op de komst en de rol van Marie. Verlangde Gerrit op drieëntwintigjarige leeftijd naar een plaats in de maatschappij en naar het gezelschap van een vrouw, die verlangens zijn vier à zes jaar later vervuld.

In de beginparagraaf van het volgende hoofdstuk wordt voor het eerst een concreet jaartal genoemd: in de vroege lente (of aan het eind van de winter? er is sprake van krokussen¹) van een nog niet nader genoemd jaar is de pasgetrouwde Gerrit een tuinhekje bij zijn huis in Nieuw-West aan het maken. 'Winter '63', heet het even later (p. 17), genieten hij en Marie van hun huiselijk leven en vertelt hij haar zijn dromen uit het verleden. Hoe lang zij dan getrouwd zijn is – door de diffuse tijdsaanduidingen – onduidelijk:² hun samenzijn maakt wel een prille indruk. Klopt deze observatie, dan kun je zeggen dat de eerste leeftijdsaanduidingen wel corresponderen met de biografie van Krol, maar dat het eerste jaartal er (misschien) mee botst: hij was in 1963 al vier jaar getrouwd. Beter is het echter om vast te stellen dat de tijdsaanduidingen niet zozeer een realistische of dramatische functie hebben, maar allereerst een retorische: zij *suggereren* realisme en dramatische ontwikkeling.

Een duidelijk voorbeeld van een meer retorische dan dramatische of realistisch-precieze tijdsaanduiding staat aan het begin van paragraaf 1.2.: 'In datzelfde voorjaar naar Texel [...].' Dat zou hetzelfde voorjaar kunnen zijn als waarmee 1.0. begint, het kan net zo goed een jaar later zijn; ik houd het op omstreeks 1963 of 1964,³ mogelijk

[1] Die krokussen kunnen nog als bollen in de grond zitten, maar ook al in bloei staan; het wordt in het midden gelaten. [2] Als halverwege p. 17 verteld wordt dat Marie zich bij een neergelaten zonnenscherm al op Hawaïi waant, dan kan daarmee impliciet een hele zomer overbrugd worden. Maar als er daarna, in de passage die begint met 'Winter '63', staat dat Gerrit en Marie hun kunstleren fauteuils en het televisietoestel hebben overgenomen van Maries ouders, kan dat betekenen dat 'Winter '63' niet lang na hun huwelijksdatum is: het besef dat er een vorige eigenaar van hun meubilair was, is nog niet verdrongen door het gevoel dat het eigen bezit is. [3] Extra complicatie is dat 'Winter '63' zowel het begin als het einde van 1963 kan aanduiden.

vrij kort nadat zij getrouwd zijn.¹ De bezinning van die dagen en het permanente geldgebrek brengen Gerrit ertoe dat hij naar een andere baan gaat zoeken. Hij solliciteert bij een Instituut voor Milieuverbetering en vervolgens als logicus bij de Universiteit. In diezelfde tijd gaat hij vreemd met Hilde, een inmiddels eveneens gehuwde oud-klasgenote. Zowel zijn sollicitaties als zijn seksuele escapade verlopen teleurstellend, zodat de paragraaf eindigt met het uitspreken van een gezamenlijk verlangen van Gerrit en Marie naar verandering.

De dag waarop die verandering gestalte begint te krijgen, staat centraal in paragraaf 1.3. Op een septemberdag krijgt Gerrit op het Hoofdkantoor in Den Haag te horen dat hij 'op 5 oktober 10 uur 's morgens' naar Rome zal vertrekken. Tijdens een wandeling langs het Scheveningse strand overdenkt hij de toekomst; niet die van hemzelf, maar, in een soort visioen, de toekomst en het einde van de mensheid. Een blik over de grenzen van de tijd heen dus, en als zodanig een voorbereiding op andere tijdsoverschrijdingen.

Pas nu de verlangens naar een baan en een vrouw bevredigd zijn, kan Gerrit vaststellen dat het niet meer dan eerste verlangens waren; hij is er niet in geslaagd voor zichzelf een 'goede, leven brengende omgeving' (p. 28) te scheppen. In die zin is dus ook hoofdstuk 1 voorbereidend: hierna zal 'verandering' het sleutelwoord moeten zijn.

Uit paragraaf 1.3. kennen we de precieze datum (maar niet het jaar) waarop Gerrit en Marie vertrekken; als aan het begin van paragraaf 2.0. dat vertrek beschreven wordt, gebeurt dat met de vage tijdsaanwijzing 'op een vroege morgen' (p. 32). Waar hij zoiets als 'op de afgesproken dag' of 'op die vroege najaarsmorgen' of 'op 5 oktober' had kunnen schrijven, volstaat Krol met 'op een vroege morgen'; alsof hij één keer de relatieve precisie van '5 oktober' wel voldoende vindt.

Op zijn eerste dag in Rome al krijgt Gerrit te horen dat hij na een jaar waarschijnlijk naar Sicilië zal verhuizen. Het verloop van de geschiedenis lijkt daarmee in een hogere versnelling te gaan: verandering resulteert direct in de toezegging van nieuwe verandering; de continuïteit van dit gewenste proces lijkt daarmee gegarandeerd.

[1] De verwarring ontstaat mede door het feit dat Krol al gauw na zijn huwelijk vader is geworden, maar dat er bij Gerrit en Marie van kinderen geen sprake is: zij hebben ze niet en van verlangen ernaar wordt niet gerept.

Ook hun geld is geen bron van zorgen meer: Gerrit en Marie kunnen zelfs een spaarrekening in Zwitserland openen.

Voordat zij naar Sicilië verhuizen, gaat Gerrit er na een half jaar (p. 36) in zijn eentje naar toe om te checken of het door hem ontwikkelde automatiseringssysteem voor de alkylatie-eenheid van een olie-raffinaderij gerealiseerd zal kunnen worden. Zonder verdere concrete tijdsaanduidingen wordt verteld dat het plan werkelijkheid wordt en dat Gerrit en Marie 'intussen' naar Sicilië verhuizen. Hoeveel tijd de bouw vergt, wordt niet duidelijk. Mede door de lyrische beschrijving van de voltooide fabriek ('Schoonheid, oogverblindend, vooral midden op de dag.' p. 37) lijkt het of de bouw in zoiets als een droomtijd heeft plaatsgevonden.

Pas wanneer aan het begin van paragraaf 2.2. realiteitsbesef de plaats inneemt van de schone droom, wordt er verteld wat de fabriek 'het daaropvolgende jaar' produceert. Deze vrij lange paragraaf wordt verder voornamelijk gevuld met overwegingen naar aanleiding van deze produktie. Helemaal aan het eind pas komt het handelingsniveau terug: Gerrit beseft dat hij uit Italië had moeten weggaan op het moment dat het door hem bedachte plan werkte. In plaats daarvan moet hij nog maanden op Sicilië blijven om voor het Hoofdkantoor in Den Haag een rapport te schrijven. De paragraaf, en daarmee het hoofdstuk, eindigt met de beschrijving van een eenmalige, concrete gebeurtenis: 'op een morgen' daagt collega Roessing Gerrit uit kwaad te worden. Omdat dat niet gebeurt, verwijt Roessing hem dat hij geen knokker is.

Beginnend met 'Het was op een party dat ik weer met Roessing stond te praten, [...]' (p. 46) sluit paragraaf 3.0. hier direct op aan. Het is de inleiding op Gerrits kennismaking met Peggy, de vrouw van Roessing, die hij de daarop volgende dagen herhaaldelijk op het strand zal ontmoeten.

In de beschrijving van Peggy komt een formulering voor die verwarrend is voor de chronologie. Een zinnebeeld van bederf, rottenis en ouderdom wordt Peggy genoemd;¹ deze gedachte komt voort uit Gerrits recente lectuur van het boek van Vink, een boek waarvan even later (p. 51) staat dat het in 1969 is verschenen.² In de volgende paragraaf is sprake van een staking in de zomer van 1968, wanneer hij al regelmatig contact heeft met Peggy.

[1] Later heet zij 'geschonden door de mode van [haar] tijd' (p. 64). [2] Zie hierna, pp. 399 vlgg.

Deze volgorde van jaartallen botst met de chronologie. Maar ik sluit de mogelijkheid niet uit dat Krol hier niet zozeer de chronologie geweld aandoet, als wel de scheiding tussen fictie en werkelijkheid. Mogelijk is hij zozeer opgegaan in de eenheid tussen Gerrit en hemzelf dat Gerrit in zijn voorstelling van zaken – net als hijzelf in werkelijkheid in 1967 of 1968 gedaan heeft – het boek van Vink in kopij heeft gelezen.¹ De verschijningsdatum hoeft dan niet per se een *terminus post quem* te zijn. Het is een veronderstelling die samenhangt met de gedachte dat Krol zich weinig bekommerd heeft om de gevolgen van de discrepantie tussen publieke en particuliere kennis van historische feiten.

Paragraaf 3.1. begint, zoals gezegd, met de vermelding van de ‘langdurige zomerstaking van ’68’ (p. 48), een staking die tot gevolg heeft dat de fabriek een zomer lang op halve capaciteit draait. In die tijd komen Roessing en Peggy wel bij Gerrit en Marie op bezoek. Dat geeft spanning in de verhouding tussen de twee laatstgenoemden.

Tegen het einde van deze paragraaf komt in een citaat uit een door Gerrit gelezen verslag – in terugblik – het jaartal ‘1970’ voor. Dat is wél een *terminus post quem*, zodat daarmee in één keer de onduidelijkheid van de handelingscontext opgeheven wordt. Het is een van de retorische middelen waarmee Krol de indruk in stand houdt dat de handelingstijd niet stil staat, wanneer allerlei tekstgedeelten alleen maar gedachten weergeven die niet aan tijdsverloop gebonden zijn.

Dat staat hem vervolgens toe vaag te zijn met de abrupte mededeling, aan het begin van paragraaf 3.2., dat Gerrit en Marie ‘die zondagavond’ voorgoed uit Rome vertrekken. Een eerder vertrek uit Sicilië naar Rome komt niet ter sprake. Aan de bijna vier of vijf Italiaanse jaren komt plotseling een einde. Gerrit en Marie maken, alvorens naar Nederland terug te keren, een reis van een paar weken naar Egypte en het Nabije Oosten.

Hoofdstuk 4 speelt zich geheel af op Texel. Gerrit en Marie komen hier, na hun reis, eind september aan, en blijven er tot juni van het volgende jaar in genoemd vakantiehuisje wonen. Na Gerrits bekentenis, in de loop van maart, van zijn vroegere gevoelens voor Peggy, gaat Marie enige tijd bij hem weg. Is zij teruggekeerd (einde van paragraaf 4.1.), dan gaat Gerrit voor onbepaalde tijd naar Amster-

[1] Zie hierna, pp. 425 vlg.

dam (begin van paragraaf 5.0.). Hij verkeert daar onder kunstenaars, zoekt contact met Hilde, overdenkt wat er van de mogelijkheden die hij in zijn jeugd had, nog over is, solliciteert tevergeefs bij een bemiddelingsbureau in computerzaken, en stelt vast dat het uiterst slecht met hem gaat, maar dat dat toch geen reden is om zich op de wereld te wreken. De dan actieve Kabouterbeweging vindt in hem geen medestander.¹

Hoofdstuk 6 beschrijft de opbouw van een nieuw leven door Gerrit en Marie. In juni keren zij van Texel terug naar het vasteland, naar de provincie Groningen.² Hun zoeken naar een huis wordt al spoedig bekroond met de aankoop van een boerderij in de Veenkoloniën. De enige datum die in dit verband genoemd wordt, is die van 10 augustus (p. 76), een datum waarop Gerrit probeert beton te maken voor een vloer. Op de dertigste verjaardag van Marie maken zij een uitstapje naar Oost-Groningen.

Hoofdstuk 7 sluit in zoverre op het vorige aan dat ook hierin hun leven in Groningen wordt beschreven, maar nu vooral gezien vanuit Gerrits werk en de opnieuw opdoemende problemen tussen hem en Marie. Door zijn werk bij een produktiemaatschappij komt hij op plaatsen die hij al van twintig jaar eerder kent; zijn verbeelding van indertijd dat er tussen de akkers stukken beton ter grootte van een vliegveld zouden komen te liggen, is na de vondst van het Groninger aardgas werkelijkheid geworden.

De periode die in de hoofdstukken 6 en 7 beschreven wordt, moet zo'n anderhalf jaar bestrijken; de weinige expliciete en impliciete tijdsindicaties [achtereenvolgens: uitgebloeide rozen (p. 86), kerstmis (p. 91), 25 augustus (p. 104), november (p. 105)] laten geen kortere duur toe; de lezer in 1973, die al eerder het jaartal 1970 is tegengekomen, kan zich op dit moment moeilijk een langere duur voorstellen. Aan het eind van hoofdstuk 7 besluit Gerrit weg te gaan bij Marie. Het moet dan op zijn minst eind 1972 zijn.

[1] Het is dan zeker niet de beginperiode van de Kabouterbeweging. Maar deze beweging is nog actief in de Amsterdamse gemeentepolitiek, als Krol in 1969 uit Venezuela repatrieert, en ook nog in 1970-1971, wanneer Gerrit eraan denkt. Zie ook pp. 253 vlgg. [2] Gerrits terugkeer van Amsterdam naar Texel is evenmin beschreven als, eerder, hun beider terugkeer van Sicilië naar Rome.

Hoofdstuk 8 speelt zich geheel in Amerika, Mexico en Canada af. De gebeurtenissen tijdens de eerste dagen van Gerrits verblijf aldaar krijgen nogal wat aandacht: hij blijft een paar dagen in New York, vertrekt dan naar Houston, waar de enige man woont die hij in Amerika kent (Thomas Dodd); hier ontmoet hij de volgende dag op een party Isis, met wie hij de daaropvolgende dagen door Texas en Noord-Mexico reist. Na een meningsverschil, onder meer over de kwaliteiten van president Nixon (sinds 1968 president; najaar 1972 bovendien herkozen), gaat Isis terug naar haar echtgenoot. Gerrit is op dat moment zeker niet langer dan twee weken in Amerika. Hoe lang hij er verder blijft, valt niet goed te achterhalen: vanaf 8.2. zijn de tijdsindicaties minimaal – data of jaartallen worden helemaal niet meer genoemd.

Zo wordt in dit hoofdstuk de realiteit langzaam maar zeker losgelaten. Het lijkt zelfs wel of Gerrits aanwezigheid in Mexico en Californië alleen met behulp van fictie kan worden verantwoord: de scène waarmee 8.2. begint, is grotendeels ontleend aan de film *Les Orgueilleux*, later in dezelfde paragraaf vergelijkt Gerrit zijn leven in Boca Chica met dat van de hoofdpersoon in de roman *Negerwijk* van Simenon.¹

Ook in het verhaaltje waarmee 8.3. begint, ligt de nadruk op fictie en op het loskomen van de tijd. Het gaat niet zozeer over Gerrit, als wel over een soldaat die naar Huis gaat, waar hij door Engelen en Vaderarmen ontvangen wordt. Aan het eind van het verhaaltje krijg je wel de indruk dat Gerrit in Los Angeles is aangekomen, maar dan *dank zij* dit verhaaltje. Enig realistisch gehalte krijgt zijn verblijf aldaar niet; Los Angeles wordt zelfs met nadruk eerder als een mogelijkheid dan als een realiteit gepresenteerd in de volgende woorden: 'Los Angeles is een eind weg. Er zijn plaatsen die nog verder weg liggen. Het maakt eigenlijk niet zoveel uit. Als alles in orde is en de zon schijnt en het waait, dan kan ik er een ferme pas in zetten en dan geef ik deze verre plaatsen zelfs de voorkeur.' (p. 117)

[1] Het motief voor afwijzing van dit leven (een ten dele zelfgekozen leven in de marge van de samenleving), 'omdat dit al beschreven is' (p. 115), is impliciet een afwijzing van een realistische vertelwijze. Dat valt te meer op waar naar *Negerwijk* verwezen wordt in een passage waarin het realistische vertelniveau naar de achtergrond verdwijnt. Zo wordt de lezer bij Simenon voortdurend ingelicht omtrent de financiële positie van de hoofdpersoon, bij Krol is dat tussen zijn verblijf in Boca Chica en dat in Alaska niet het geval. [Curieuze naamsovereenkomst: Gerrit verblijft in *Boca Chica*, Jo Dupuche in *Quartier nègre* drinkt steeds vaker een inheemse drank die *chicha* heet. (Georges Simenon, *Quartier nègre*, p. 212)]

Nog abrupter, en zelfs niet door fictie voorbereid, blijkt Gerrits aankomst in San Francisco; toch lijkt ook zijn verblijf aldaar eerder vrucht van verbeelding dan onderdeel van pogingen om een geloofwaardige realiteit te creëren: in het eerste stuk tekst dat met 'San Francisco' begint, wordt een verhaal uit een krant naverteld dat Gerrit als metafoor voor zijn eigen situatie beschouwt. Het daarop volgende valt zelfs als een pleidooi voor meer verbeelding te beschouwen: 'In Ierland wordt de waarde van een mens gemeten naar de rijkdom van zijn verhalen, terwijl wij, in Nederland, zijn grootgebracht met de idee dat een mens meer waard is naarmate hij minder zijn mond open doet. Niet praten, maar doen, zo luidt het parool, maar nu er bijna niets meer wordt gedaan dat al niet eerder gedaan is en zo nodig zonder mensen kan worden gedaan – dat is misschien de definitie van welvaart –.' (p. 118)

Zelfs uit een onvoltooide zin als de laatste valt nog wel een voorkeur voor de Ierse voorliefde voor verhalen (en dus voor verbeelding) af te lezen. Toch keert het verhaal tegen het eind van 8.3. terug naar een realistischer niveau, wanneer verteld wordt dat Gerrit Terry Williamsen ontmoet, met wie hij over zijn toekomst en over booreilanden fantaseert. Maar ook nu gaat de fantasie al weer gauw een eigen leven leiden. In 8.3. oppert Terry het plan om booreilanden niet neer te zetten op de bodem van de zee, maar ze op te hangen aan de sterren; 8.4. borduurt voort op deze twee mogelijkheden en zet met de beginzin zelfs nadrukkelijk het verbeeldingskarakter van wat erin verteld wordt op de voorgrond: '*Je moet je voorstellen* dat in het noordelijk deel van de Grote Oceaan een tafel staat. Zijn drie poten staan in de golven en op het in de Siberische zon glanzende blad staan wij.' (p. 120) [Cursivering van mij, AZ]

Zou dit laatste 'wij' kunnen doelen op Terry en Gerrit, even later is er sprake van de twee heren 'Terry Williamsen en zijn firmant.' Zo het om Terry en Gerrit zou gaan, dan zijn zij beiden toch door het gebruik van de derde persoon tot personages in een ander verhaal dan de hoofdgechiedenis geworden. Ongeveer anderhalve bladzij lang wordt deze derde persoon meervoud volgehouden, maar dan staat er ineens in de eerste persoon: 'We vertrekken per helicopter.' Dit pendelen tussen eerste en derde persoon versterkt, zoals gezegd, het verbeeldingseffect, want in de eerste persoon meervoud is ook de lezer geïmpliceerd – zeker na de hierboven geciteerde beginzin van de paragraaf. Met het vertellen van deze geschiedenis verdwijnt ook Terry trouwens uit Gerrits leven, zonder conflict, zonder afscheid, alsof hij er niet anders geweest is dan in de verbeelding.

Ook aan het begin van hoofdstuk 9 speelt een andere geschiedenis dan die van Gerrit een rol. Er wordt in de beginzin verteld dat hij bij zijn vertrek naar Alaska, 'een paar weken later', het gevoel heeft dat al zijn problemen over zijn. De daaropvolgende zin geeft aan zijn tocht een mythische dimensie, zodat je je kunt afvragen of in de daarin vertelde geschiedenis niet de aanleiding tot zijn tocht naar Alaska te vinden is: 'De jonge Indianen gingen vroeger, tegen de tijd dat ze volwassen werden, ook een tijdje naar het noorden waar ze, gehurkt in de sneeuw, in samenspraak met hun god Manitou honger leden en overwinterden en in de lente terugkeerden als man.' (p. 123)

Toch is het beeld van zijn verblijf in Alaska van het begin af aan veel scherper en realistischer dan dat van zijn tocht door Amerika: het landschap wordt beschreven, zijn huis en zijn werk. Hoewel het grootste deel van 9.0. in beslag genomen wordt door gedachten, blijft de realistische suggestie intact; ook 9.1. begint met de vermelding van feitelijke handelingen: in een brief nodigt Gerrit Marie uit zich bij hem te voegen. Een maand later antwoordt zij instemmend, en na haar terugkeer wordt het gewone leven hervat. Voor het eerst sinds hoofdstuk 7 komt er weer een dagboekachtige aanduiding, aan het begin van 9.2. Ook dat lijkt erop te wijzen dat de tijden weer zijn genormaliseerd. Exacte tijdsaanduidingen ontbreken, zodat ik het moet laten bij een schatting, die er op neer komt dat Gerrit enkele maanden door Noord-Amerika heeft gezworven en in Alaska heeft gewerkt. Dit gevoegd bij de veronderstelling dat hij anderhalf jaar in Groningen heeft gewoond, leidt ertoe dat de hereniging met Marie in de loop van 1973 zou moeten plaatsvinden.

Maar daarbij heb ik dan de diffuse tijd van zijn sterk op verbeelding gebaseerde tocht door Amerika moeten negeren. En ik moet ook het detail negeren dat Gerrit in Alaska 'het Eurosong Festival, en in het bijzonder [...] het zangeresje Gall' beluistert (pp. 134-135), want dat verwijst naar gebeurtenissen uit 1965, toen France Gall het Eurovisie Songfestival won.

In de biografie van Krol was 1965 zijn eerste jaar in Caracas; mogelijk heeft hij daar bedoeld Songfestival gehoord. In dat geval is ook het verblijf van Gerrit in Alaska verbonden met Krols eerste langdurige verblijf buitenslands, maar is het zich tevens door verschillende oorzaken gaan onttrekken aan een realistisch tijdsverloop. Pas met het slotwoord 'eeuwigheid' en het toegevoegde jaartal '1978' wordt dat volkomen duidelijk.

Op één facet van de tijdshantering wil ik nader ingaan, omdat het zo goed laat zien dat Krol in dezen (zoals bij zoveel andere aspecten) retoriek verkiest boven dramatiek en dat allerlei eenmalige aanduidingen een algemene geldigheid hebben (en omgekeerd).

Drie gebeurtenissen die in hoofdstuk 1 op enige afstand van elkaar vermeld worden, geven het beeld van één werkdag, die tegelijkertijd model staat voor alle werkdagen in deze periode van Gerrits leven.

Ook nu valt Krol enige slordigheid in de detailbehandeling niet te ontzeggen. De reeks begint namelijk met een foutje, want in aansluiting op de passage over een zaterdag in de winter van 1963 staat er: 'De volgende dag weer naar Amsterdam-Noord, op de fiets. Een plastic zakje met zes boterhammen op de bagagedrager. Twintig centimeter onder het zadel mijn middagmaal.' (p. 18) Strikt genomen zou die volgende dag een zondag moeten zijn. Nu is het natuurlijk niet onmogelijk dat Gerrit zo nu en dan ook op zondag moet werken, maar dat dat regelmaat is, is niet erg waarschijnlijk.¹ Het is eerder een voorbeeld van het feit dat veel relatieve tijdsaanduidingen niet al te precies zijn; zij hebben een retorische functie, geen dramatische. 'De volgende dag' is niet de dag die volgt op de eerder beschreven dag, maar duidt *iedere volgende dag* aan.

Dat algemene karakter wordt paradoxalerwijs geaccentueerd door de suggestie dat in deze en de volgende paragraaf de concrete gebeurtenissen op één bepaalde dag beschreven worden. In het vervolg van paragraaf 1.0. en de eerste vijftientig regels van 1.1. komen alleen gedachten ter sprake, geen handelingen. Pas daarna staat er dat Gerrit dit alles liep te overdenken tijdens zijn middagpauze; en even later dat hij weer terugkeert naar 'de glanzende laboratoria' (pp. 20-21). De indruk dat dit alles zich op één dag afspeelt, wordt afgerond met de slotwoorden van 1.1.: 's Avonds snel door de drukke straten tussen de auto's en de trams door naar huis, mijn huis dat Marie heette. Maria Schepers die mij liefhad, verzorgde, mij haar "geleerde echtgenoot" noemde en verder alle hoop zonder welke zij niet leven kon, gericht had op andere tijden.' (p. 23)²

Dat het niet werkelijk de beschrijving van één dag kan zijn, blijkt

[1] Wanneer hij later in Groningen werkt, stelt hij met enthousiasme vast dat hij op zondag, de dag 'als ieder met een net pak in zijn auto zit en toert' (p. 81), werkt. Het lijkt aannemelijk dat daarvan eerder geen sprake was.

[2] De klankovereenkomst in de naam maakt Maria Schepers tot een reincarnatie van Joy Scheepmaker uit Krols debuut.

wel hieruit dat er tussen de twee laatstgenoemde passages verteld wordt dat Gerrit Marie op schoot neemt, nadat zij de was heeft opgehangen; thuis dus. De suggestie dat er anderzijds toch zoets als één dag beschreven wordt, vindt even later steun in de beschrijving van een eenmalige gebeurtenis die begint met: 'Vandaag een lezing aangehoord.' (p. 21)

Zoals op het ene niveau fictionele en niet-fictionele lezing met elkaar in een gevecht gewikkeld zijn dat alle trekken heeft van een schijngevecht, zo is op een ander niveau een soortgelijk schijngevecht aan de gang tussen eenmalige en algemene aanduidingen: veel van wat als eenmalige gebeurtenis vermeld wordt, heeft een algemeen karakter; tevens zijn allerlei algemene overwegingen en ontwikkelingen, door het moment waarop zij vermeld worden, op één concrete situatie speciaal van toepassing.

Een extra complicatie veroorzaakt de passage waarin het einde van de lunchpauze aan de orde komt. Die begint met: 'Terug weer naar de glanzende laboratoria, de lust tot werken komt nooit te laat. De jonge boompjes langs het wandelpad naar de nieuwe lunchroom, op een middag in het verre verleden – deze boompjes zijn gegroeid, bedelven dat zelfde wandelpad nu met hun geweldige lover [...]' (p. 21) In het vervolg van deze passage is het echter niet Gerrit die terugwandelt naar het laboratorium, maar zijn het 'veelbelovende-jonge-academici'. In één zin wordt een grote sprong in de tijd gemaakt van 'het verre verleden' naar 'nu': toen Gerrit daar nog liep, waren de bomen jong; nu er 'veelbelovende-jonge-academici' lopen, zijn zij volgroeid. De tijd is voorbijgegaan, maar de bezigheden van degenen die er wandelden en wandelen zijn dezelfde gebleven.

Merkwaardig is natuurlijk dat er ineens vanuit een veel later tijds-perspectief naar het vertelheden wordt gekeken. Zoals Krols tijds-aanduidingen tezeldertijd eenmalig en algemeen kunnen zijn, zo besteedt het personage Gerrit zijn rol regelmatig uit aan een beschouwende instantie aan wie hij zeer verwant is. Die verwantschap past in een autobiografie en versterkt uiteraard bij de lezer het gevoel van echtheid van de gelezen geschiedenis.

6. Conclusies

Heb ik nu in het voorgaande het moment kunnen vaststellen waarop de lezer bij herlezen zou kunnen merken dat het verhaal zijn eigen historische werkelijkheid inhaalt, dat het als het ware doorschiet van

een hiervoormals naar een hiernamaals, van de thematiek van de autobiografie naar die van het toekomstverhaal? Ik geloof het niet. Althans niet zo duidelijk als te hopen viel.

Wel zijn de twee hoofdstukken waarin dat moment verborgen moet zijn, in verschillende opzichten eigenaardig. In hoofdstuk 7 is Krol op het moment aangekomen dat de beschreven gebeurtenissen samenvallen met zijn eigen heden. Dat hoofdstuk is niet alleen bijzonder lang,¹ zowel romantekst als manuscript vertonen bovendien duidelijk sporen van pogingen om de roman binnen dit hoofdstuk te laten eindigen.²

Hoofdstuk 8 beschrijft het duidelijkst gebeurtenissen die afwijken van Krols biografie. Het valt op dat Krol voor de verantwoording van deze gebeurtenissen nogal wat argumenten aan andermans fictie ontleent. De rol van de tijd is er diffuus geworden; precieze jaartallen ontbreken. Dagaanduidingen in het slothoofdstuk hebben daarvoor geen plaats meer in een reconstrueerbaar verloop van de historische tijd.

In hoeverre valt *De chauffeur verveelt zich* dan toch een autobiografie te noemen? In de eerder gegeven typering van Lejeune bestaat de autobiografie bij gratie van de voor de literatuur van de laatste twee eeuwen essentiële verwarring: de lezer zal altijd blijven twijfelen of wat hij leest feiten weergeeft uit het leven van de schrijver of niet. Die twijfel is tweërlei: nu eens tussen autobiografie en fictie, dan weer tussen waarheid en leugen. Een middel waarmee de eerste vorm van twijfel wordt opgeheven, is volgens Lejeune de naamsovereenkomst tussen auteur en personage. Hij sluit zelfs de mogelijkheid uit dat er in een dergelijk geval nog van fictie sprake is. De auteur maakt door die naamkeuze de lezer duidelijk dat er geen sprake is van een roman, maar van een autobiografie.

Blijven er verificatieproblemen, dan neutraliseert Lejeune die door vast te stellen dat leugens niet tot het terrein van de fictie horen, zodat er – desondanks – sprake moet zijn van een autobiografie.³ Alleen al door deze tweedeling echter negeert hij het feit dat het onduidelijke gebied tussen autobiografie en roman aan een derde zijde begrensd wordt door het essay en aan een vierde en een vijfde

[1] Zie ook pp. 259 vlgg. [2] Zie wat op pp. 297 vlgg. staat over Krols worsteling met wat hij 'Hoofdstuk xxv' noemt. [3] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 30.

door nog weer andere genres. Door de verificatiekwestie zo zwaar te laten wegen negeert hij bovendien de bij velen heersende opvatting dat alle literatuur op een bepaald niveau gelogen is.

Er zijn echter nog andere middelen waarover de lezer kan beschikken. Wie ervan uitgaat dat het pact met de lezer (het boek is een autobiografie, het boek is een roman, enzovoort) al begint, wanneer het boek nog niet geopend is, vindt hiervoor in *De chauffeur verveelt zich* maar ten dele houvast. De titel suggereert niets autobiografisch, de flaptekst daarentegen wijst wel in deze richting. En niet alleen dat: de gekozen tekst, een citaat van p. 117 (maar niet tussen aanhalingstekens geplaatst), heeft rechtstreeks met de problematiek van het autobiografische te maken. Zij luidt:

‘Er zijn mensen die mijn obscure pogingen om iets te betekenen in deze wereld zien als een hobby. In hun ogen ben ik net als ieder ander en dat komt mij, moet ik zeggen, soms heel goed uit. Door mijn opleiding ben ik in staat de wereld te onderscheiden in twee gedeelten die ik resp. wit en zwart noem. Door mijn sportieve aard ben ik geneigd dat wat ik ben zwart te noemen en een sterke haat toe te dragen. Het is deze haat die ik beschrijf en als anderen dat opvatten als een hobby, dan komt dat omdat zij het niet in hun hoofd zouden halen zich zelf zwart te noemen. Daarom zullen ze nooit mijn boeken lezen. Daarom kan ik over mij zelf schrijven wat ik wil.’

De autobiografische schrijver is vrij om te liegen dan wel de waarheid te spreken. Hij is ook vrij om de publieke bekendheid van feiten te vermengen met de plaats van deze feiten in zijn persoonlijke geschiedenis, ongeacht de aard van die feiten. Dat kan de lectuur van het boek van Vink zijn, luisteren naar het Songfestival met France Gall, enzovoort. Een soortgelijke vrijmoedige omgang met feiten en jaartallen is zelfs in autobiografieën van historici te vinden.¹

Wanneer autobiografisch materiaal tot fictioneel materiaal wordt, of omgekeerd (zoals het gebruik van een jaartal dat in de toekomst ligt), kunnen zowel het autobiografische als het fictionele karakter intact blijven. In de discussie tussen fictionaliteitstheoretici over deze en vergelijkbare kwesties kies ik, onder meer op grond van eigen leeservaring, voor de rekkelijke opvatting, zoals Oversteegen die heeft geformuleerd.²

[1] Zie de reeks slordigheden die Annie Romein-Verschoor in haar autobiografie *Omzien in verwondering* heeft begaan. (Angenies Brandenburg, ‘Notities over de (auto)biografie’, p. 75) [2] Oversteegen meent dat fictie en niet-fictie naast elkaar kunnen bestaan, Van Zoest dat één enkele fictie-indicatie

Zo voel ik ook meer, zeker bij bestudering van *De chauffeur verveelt zich*, voor Krols rekkelijke opvatting van de autobiografie dan voor de precieze van Lejeune: een boek is volgens Krol autobiografisch voorzover het de authenticiteit van de schrijver weergeeft. Feiten zijn van ondergeschikt belang; verziensels echter zijn uit den boze. Het laatste woord is aan de lezer.

Die opvatting is niet gloednieuw. Een vergelijkbare rekkelijke opvatting trof Lejeune al in een negentiende-eeuws Frans naslagwerk aan: 'AUTOBIOGRAPHIE... oeuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments.'¹ Vapereau, die deze opvatting in 1876 vastlegde, beschouwde op grond van deze omschrijving ook de *Pensées* van Pascal en *Discours de la méthode* van Descartes als autobiografieën. Hun authenticiteit is niet te vinden op het niveau van de weergave van levensfeiten, maar op dat van het verslag van hun gedachten.

Ook Krol houdt er, als het hem uitkomt, deze ruime opvatting op na. Het minst in *In dienst van de 'Koninklijke'*; daarin volgt hij zeker in het buitenlandse deel de feiten uit zijn leven vrij trouw, en breekt hij bij voorbeeld niet door de tijdsbarrière heen. Dat noemt hij, zoals gezegd, expliciet een autobiografie. In eerder werk echter keert hij in zekere zin de regels van het autobiografisch pact om, blijkens zijn uitspraak dat niet het door hem geleide leven, maar het verbeelde leven de authenticiteit – en daarmee het autobiografische karakter – van zijn boeken bepaalt.

De consequentie daarvan is dat in *De chauffeur verveelt zich* niet het controleerbare en reconstrueerbare gedeelte van Gerrits leven, van Groningen tot Groningen, autobiografisch is, maar het door hem verbeelde leven in Amerika en Alaska. Juist het deel dus waarin het tijdsverloop diffuus is. Autobiografisch zijn dan verbeelding en gedachten. In die zin is het levensverhaal een autobiografie.

Deze gedachte wordt nog versterkt door de pericoop waarin commentaar geleverd wordt op een passage over schroeven ('Waarom ik

van niet-fictie als bij toverslag fictie kan maken. Het probleem bij een verabsoluterende opvatting als de laatste is dat deze de spiegelbeeldige, maar niet irrelevante opvatting uitsluit dat één enkele niet-fictie-indicatie van fictie als bij toverslag niet-fictie kan maken. (Zie: J.J. Oversteegen, *Beperkingen*, p. 89; Aart van Zoest, *Waar gebeurd en toch gelogen*, p. 32).

[1] Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures* (1876), geciteerd in: Philippe Lejeune, *Moi aussi*, p. 18.

overigens zulke stukjes in mijn boeken doe? [...]'). De stem van de daarin aanvankelijk aan het woord zijnde auteur gaat geruisloos over in die van Gerrit, die opmerkt: 'Marie, die soms leest wat ik schrijf, verwijt mij een grof egoïsme. Maar als ik een grof egoïst was, dan schreef ik toch zeker geen boeken? Ik doe mijn best. Ik neem alles op wat, naar mijn mening, uitleg geeft aan mijn leven. Ik kan ook het tegenovergestelde doen. Ik kan dat stukje hier boven, over die schroeven, ook *weglaten*. Ik kan alles, ik kan het hele boek *weglaten*. Hoe geheel anders zou mijn leven dan zijn.' (p. 94) Hier wordt niet alleen gezegd dat schrijven een levensvulling is, maar ook dat het geschrevene mede het leven bepaalt.

Gevoegd bij de opvatting dat juist het verbeelde leven autobiografisch is, keert deze opvatting het genre volkomen binnenstebuiten. Daarom acht ik het, ondanks alle gesignaleerde ruimere opvattingen over de autobiografie sinds de achttiende eeuw,¹ niet werkelijk vruchtbaar *De chauffeur verveelt zich* zonder meer een autobiografie te noemen. Liever blijf ik, op grond van het voorgaande, spreken van een roman; een roman met legio autobiografische trekken in de thematiek; een roman met autobiografische pretenties in meer specifieke zin; een roman die zowel raakt aan de autobiografie als, wat de denkexcursies betreft, aan het essay; een roman van een dartele geest over een dartele geest.

Maar het is meer dan dat. Misschien is de term 'personalistische roman', waarmee Fens de plaatsvervangers van het vooroorlogse essay typeerde, ook in dit geval zo slecht nog niet. Naast een historische component die het terrein van dit genre scherper afbakt dan de historische component in de omschrijvingen van de autobiografie, geeft Fens de volgende kwalificaties van dit genre: 'De ik-vorm, bij de "traditionele" verbeeldingsroman vaak niet meer dan als een literaire truc gehanteerd onder meer om de werkelijkheidssuggestie van de verbeelding te versterken, is hier noodzaak. Het literaire effect [...] is minder sterk dan dat van de verbeeldingsroman, doordat de voor dat effect noodzakelijke afstand tussen auteur en materiaal is geschapen door de visie van waaruit geschreven wordt en die de gebeurtenissen "verkent". Het materiaal, zuiver autobiografisch

[1] Een vergelijkbare mate van rekkelijkheid vertoont Brandenburg aan het eind van haar beschouwing over de relatie tussen biografie en autobiografie: '[...] dat er evenveel verschillende autobiografieën zullen blijken te bestaan als er verschillende mensen zijn.' (Angenies Brandenburg, 'Notities over de (auto)biografie', p. 98)

of niet, dat doet er voor de lezer niet toe, is gebruikt, het is verwerkt, evenals bij de verbeeldingsroman, al is bij de laatste soort de genoemde afstand natuurlijk groter. [...] Zijn essayistisch karakter bewijst de personalistische roman alleen al hierdoor, dat de lezer geprikkeld wordt tot instemming of tegenspraak met de visie van waaruit geschreven is, met de oordelen die in het verhaalgegeven liggen vervat.¹ Even later geeft hij bovendien een waarde-oordeel over dit genre, door het af te zetten tegen de bekentenisroman, waarin 'waarneming en weergave samenvallen' en waarin van literaire constructie dus geen sprake meer is.²

In Fens' typering van de personalistische roman is volop plaats voor de door Krol bepleite authenticiteit. Ook in de vooroorlogse essayistiek waarvan zij de voortzetting is – die van *Forum* met name – werd die nagestreefd. De personalistische roman is een authentiek zelfportret van de verbeelding en de gedachten van de schrijver. Mede daarom gaat het volgende hoofdstuk over de aard en de inhoud van het denken in *De chauffeur verveelt zich* en ander werk van Krol.

[1] Kees Fens, 'Mijn ei en ik', pp. 24-25. In plaats van het noodzakelijke zou ik liever het gangbare van de ik-vorm aan de orde stellen. Onder 'literair effect' verstaat Fens mijns inziens zoiets als 'fictioneel effect'. [2] Ibidem, p. 26.

HOOFDSTUK 3

Een dartele geest

Portret van de kunstenaar als denker

1. Inleiding

Het belang van de rol van het denken in Krols werk kan niet licht overschat worden, maar om wat voor soort denken het gaat, daarover wil nog wel eens misverstand rijzen. Een vertolkster van dat misverstand en het daarmee samenhangende onbegrip is in *De chauffeur verveelt zich* de Amerikaanse Isis, met wie Gerrit op stap gaat: 'Ze wilde van mij weten hoe een computer werkte. Ze dacht dat ik, omdat ik zo lang met logische circuits gewerkt had, een geweldige denkkraft ontwikkeld had. Ik kon dit niet ontkennen, zij het dat ik haar moest uitleggen dat die denkkraft heel anders geconstrueerd was dan zij dacht en dat deze voornamelijk bestond uit de woorden "hoewel" en "maar"; dat is dus iets heel anders dan waar een computer uit bestaat.' (p. 111)

Anders dan 'en', 'want' en 'of' zijn 'maar' en 'hoewel' woorden die niet in de logica passen. In de herziene uitgave van *Het gemillimeterde hoofd* merkt Krol hierover op: 'Het woordje "maar" verandert, zodra het gebruikt wordt, de betekenis van het woord waarvan de met "maar" beginnende zin een functie is. Daarom maakt het geen deel uit van de logica, want in de logica hebben alle woorden een vaste betekenis. Alleen zó namelijk kan de logica werken.'¹

De ontdekking dat er een andere, minder vaste denkwijze is dan

[1] *Het gemillimeterde hoofd*. Tweede, herziene druk, p. 131. In zijn bespreking van deze tweede druk merkt Battus op dat de paragraaf over het woordje 'maar' er terecht in is opgenomen, maar dat deze niets verandert aan de strekking van het boek; met andere woorden: het denken tegen de logica in was al geïmpliceerd in de tekst van de eerste druk. (Battus, 'Krol', p. 196)

de logische wordt in Krols werk herhaalde malen gedaan. Vaak beschrijft Krol hoe hij langs de weg van systematische filosofie en van het ontwerpen van nieuwe systemen zichzelf, de wereld en zijn relatie met de wereld heeft proberen te begrijpen en hoe hem dat niet gelukt is. Een recent voorbeeld: 'Ik heb het geprobeerd met de logica. De logica is het middel bij uitstek om te laten zien dat allerlei beweringen juist zijn. Reden dus om de logica te verheffen tot een filosofie. Dat zou mooi zijn. De logica is geheimzinnig genoeg en biedt voldoende mogelijkheden tot paradoxen om interessant te zijn. Juist de logica! Logici zelf houden hier niet van, om begrijpelijke redenen. Maar als je, zoals ik, er wel van houdt en het zou je lukken op plaatsen die er geschikt voor zijn tegenstrijdigheden aan te brengen, dan heb je misschien een middel om de wereld te begrijpen zonder daar een heel boek voor te hoeven lezen, misschien is dan één bladzij wel voldoende. Een paar regels zelfs moeten het al kunnen doen.'¹

Ook verschillende door Krol gecreëerde personages zetten in de loop van hun ontwikkeling de tanden in de logica: niet alleen in *Het gemillimeterde hoofd*, maar ook in *De ziekte van Middleton* en *De chauffeur verveelt zich*. Een van de interessantste en een van de oudste is Cesare Bocardo in het verhaal 'De Grauwe Vliegenvanger', uit *Kwartslag*. Interessant niet alleen om zichzelf, maar ook omdat hij in *De chauffeur verveelt zich* opnieuw opduikt, in de gedachten van Gerrit tijdens diens verblijf als full-time schrijver op Texel. In de volgende passage: 'Een aantal malen – overdag – in die sombere bossen gewandeld, nog een keer aan zee gezeten, boven op een duin om me te bezinnen op de vraag wat ik nu verder echt zou willen doen. Mijn hele leven verder op Texel doorbrengen? Als ik, op dat duin, op een tube lijm had gezeten, zou ik eraan vastgezeten hebben zoals Cesare Bocardo uit het verhaal "De Grauwe Vliegenvanger". Die is op de grond gaan zitten toen hij, eindelijk, de vogel met die naam had gevonden: om hem de gelegenheid te geven op zijn hoofd te gaan nestelen.' (p. 60)

Het is de enige keer dat er in *De chauffeur verveelt zich* expliciet aan passages in ander werk van Krol gerefereerd wordt. De overige referenties zijn impliciet: suggesties, allusies. Zo krijgt de lezer die *Over het uittrekken van een broek* en *De laatste winter* kent, in de paragraaf over de vakantie in Egypte een knipoog met de opmerking dat al vaker beschreven is hoe een kameel overeind komt, hoe je erop zit en hoe het is, als hij loopt (p. 55).² Nog meer verborgen zijn de

[1] *Helmholtz' paradijs*, p. 83. [2] In *Over het uittrekken van een broek* staat

toespelingen op *De zoon van de levende stad* (de beschrijving van religieuze fanatici in Israël; p. 61) en op *De laatste winter* (de suggestie dat Gerrits verhaal 'De eerste zomer' zal heten; p. 60). Een andere vorm van referentie, namelijk aan het soort boeken dat Krol schrijft, is te vinden in een duidelijk poëtische pericoop (p. 117).

De verwijzing naar Cesare Bocardo is dus van een andere orde dan andere verwijzingen naar eigen werk. Om te kunnen vaststellen wat Gerrits gedachten over hem waard zijn, zal ik allereerst nader ingaan op het verhaal 'De Grauwe Vliegenvanger'.¹

2. Over het verhaal 'De Grauwe Vliegenvanger'²

'De Grauwe Vliegenvanger' vertelt de tragische geschiedenis van Cesare Bocardo, die jarenlang al zijn vrije tijd besteedt aan de creatie van een geformaliseerd beschrijvingssysteem van de werkelijkheid. Aanleiding tot deze onderneming was de beschrijving van een vogel die hij in een Vogelboekje had gelezen, die precies van toepassing bleek op een door hem waargenomen pimpelmees.

Wat als een geniale gedachte begon, wordt echter een karwei zonder eind dat zijn leven ruïneert. Als hij er na vele jaren mee stopt, wil hij niet meer naar zijn werk, wordt hij door zijn vrouw Barbara verlaten en besluit hij de wereld de rug toe te keren. 'Weg met de rede! Terug naar de natuur!' denkend trekt hij zich terug op het eiland Camenes.

Een wandeling langs het strand en door de duinen van dit eiland brengt hem tenslotte oog in oog met een vogeltje dat hij met behulp

het gedicht 'De kameel': 'De kameel heet wel / het schip van de woestijn, / daar kan ieder over meepraten / die op zo'n beest gezeten heeft. / Je zit hoog op een stoel / als het ware, je gaat / wel heen en weer, maar je voelt / je daarbij op je gemak, / terwijl in de diepte de / kop van het beest / gelijkmatig naar voren glijdt / als de boeg van een / roeiboot, met schokjes.' (p. 28). De passage in *De laatste winter* luidt: 'De kameel. De kameel heet wel het schip van de woestijn. John Ax heeft op zo'n beest gezeten. Je zit, zegt hij, als het ware op een stoel, die gaat wel heen en weer, maar je voelt je op je gemak, terwijl in de diepte de kop van het beest gelijkmatig naar voren glijdt, als de boeg van een roeiboot, met schokjes.' (p. 67)

[1] 'De Grauwe Vliegenvanger'. In: *Kwartsdag*, pp. 124-151. Geciteerd naar de tweede druk in: *Halte opgeheven*, pp. 76-100. [2] Deze paragraaf is een herziening van mijn artikel: "'s Kijken of hij hem ook zag.'" Over het verhaal "De Grauwe Vliegenvanger".

van het Vogelboekje weet te determineren als de Grauwe Vliegen-vanger. De ontdekking dat dit voor hem onbekende vogeltje al precies beschreven is, lijkt de vervulling van zijn leven. Cesare Bocardo blijft als een Brahmaan zitten waar hij zat, waarna de vogel op zijn hoofd een nestje begint te bouwen. Als er eitjes in komen te liggen, is Cesare Bocardo inmiddels dood.

In de loop der aan deze reis voorafgegangene jaren waren zijn beschrijvingssystemen steeds meer geperfectioneerd. Wanneer hij meent de geniale ontdekking te hebben gedaan dat de twee grondregels van de logica, de substitutieregel en de deductieregel, tot één regel zijn terug te brengen, raakt zijn denken in een dusdanige stroomversnelling dat hij de hele wereld der verschijnselen door voortdurende halvering laat krimpen tot één ding: zijn Ik. Dit begint vervolgens weer als het heelal uit te dijen.

In plaats van het hierbij te laten en met Barbara op vakantie te gaan, werpt Cesare Bocardo zich op het vereenvoudigen van de taal: een eenvoudige syntaxis maakt hij steeds complexer in de hoop dat 'de ideale stommeling' deze zelfs zal begrijpen. Gaan zij uiteindelijk toch samen met vakantie naar zee, dan vraagt Barbara hem of hij nu klaar is. Dit stemt hem droevig, maar in plaats van toe te geven dat zijn systeem tot niets geleid heeft, begint hij een half jaar na terugkeer aan een beschrijving van de werkelijkheid die moet lijken op Linnaeus' beschrijving van de planten. In zijn 'CATALOGUS. Zijnde een lijst van alle zienlijke en onzienlijke dingen' beschrijft hij de dingen aan de hand van eigenschappen en combinaties ervan. Nog steeds meent hij dat de wereld ooit zijn genialiteit zal erkennen.

Ter vereenvoudiging van zijn beschrijvingen geeft hij de door hem genoteerde combinaties van eigenschappen namen. Zo heet zijn koffer Camenop, zijn tas Camestrop, de veerboot Darii; zienlijke en onzienlijke dingen hebben er namen als Darapti, Disamis, Felapton, Celarent en Fresison, Datisi, Ferison en Dimaris. Als om te benadrukken dat het onwrikbare definities vooraf zijn en geen wankelende beschrijvingen op grond van waarneming, wordt van deze laatste gezegd dat Cesare Bocardo hem nooit gebruikt heeft. Het woord bestaat dus wel, het bijbehorende begrip nog niet.

Deze eigenaardigheid kan worden verklaard (een verklaring die het verhaal maar ten dele, en dan nog zeer verborgen geeft) uit het feit dat al deze namen afkomstig zijn uit de traditionele formele logica. In de *Summulae Logicales* van de dertiende-eeuwse scholastische logicus Petrus Hispanus, destijds het bekendste en toonaangevende leerboek op dit gebied, zijn het de namen van geheugen-

steuntjes voor het onthouden van de syllogismen. De eigennamen Camenes, Cesare, Bocardo en Barbara hebben dezelfde herkomst.¹

Omdat deze namen ondubbelzinnig zijn, speelt Cesare Bocardo er een logisch spel mee: zij kunnen alleen na elkaar voorkomen, nooit gelijktijdig. 'Beurt afwachten, waar de een is kan de ander niet zijn. Dat moesten zij toch weten?' Zo bezweert hij ze, wanneer hij ze niet meer uit elkaar dreigt te kunnen houden.²

Niet alleen Cesare Bocardo beseft hoe hinderlijk zuivere logica kan zijn, ook zijn geestelijke vader weet dat. Jaren later zal Krol schrijven dat dat nu juist de handicap is van logica: dat deze altijd volgorde nodig heeft, dat altijd het ene ná het andere moet gebeuren. Een mens is echter tot meer dan formele logica in staat; het zenuwstelsel geeft ons het vermogen miljoenen dingen tegelijk te doen.³

In zekere zin zit dit vermogen tot gelijktijdigheid al in de naam 'Cesare Bocardo' verborgen. In de traditionele formele logica betekent 'Cesare': 'Als A geen B is en A elke C, dan is B geen C.' En 'Bocardo': 'Als A elke B is en C niet een B, dan is C niet een A.'⁴ Twee syllogismen die elkaar aanvullen dus. Iemand wiens naam uit deze paradoxale combinatie bestaat, moet dus wel superieur zijn aan de logica.

Om de beperkingen van het systeemdenken te ontvluchten gaat Cesare Bocardo naar het op Terschelling geïnspireerde eiland Camenes, maar de logica laat hem onderweg niet met rust. In de nacht die de reis ernaartoe duurt, wordt hij belaagd door alles wat hij eerder bedacht heeft: zijn leven trekt als een hem martelende Catalogus aan hem voorbij, waarbij de syllogismen proberen hem zijn ene oog uit te trekken. Kennelijk willen zij hem voor de rest van zijn leven voor de logica behouden. Omdat logica geen gelijktijdigheid of diepte ziet, kan zij immers met één oog toe.

Hadden de syllogismen met hun martelwerk succes gehad, dan was Cesare Bocardo tot levenslange formele logica gedoemd. Maar zij slagen niet. Zijn ziel wordt gered, en Cesare Bocardo krijgt tenslotte het mateloze geluksgevoel op weg te zijn naar huis: 'wat een

[1] I. M. Bochenski, *Formale Logik*, pp. 77-80 en 170. Elders typeert Krol dit boek als 'een boek vooral over de *geschiedenis* van de logica.' (*In dienst van de 'Koninklijke'*, p. 28) [2] *Halte opgeheven*, p. 78. [3] 'Digitaal'. In: *De Volkskrant*, 5-5-1984. [4] Extra eigenaardigheid van dit syllogisme is nog dat, volgens Bochenski, het bewijs voor 'Bocardo' alleen geleverd kan worden met behulp van 'Barbara'. Krol moet dat beseft hebben. (I. M. Bochenski, *Formale Logik*, pp. 78-80)

gevoel, wat een strijdlust, ja een viking voelde hij zich, een held die huiswaarts voer.’¹ Deze vergelijking maakt van de reis naar Cames ook een reis terug in de tijd: een effect dat door latere mededelingen in het verhaal versterkt wordt.² Uiteindelijk komt Cesare Bocardo zelfs in een preparadijselijke wereld terecht, zo lijkt het. Maar zo ver is het nu nog niet.

Verjongd komt hij ’s morgens om 6 uur uit deze geestelijke en lichamelijke uitputtingsslag te voorschijn: ‘bij zijn ontwaken had hij zelfs het gevoel dat het zondagochtend was, half tien, zo licht zo zorgeloos.’³

Na een kort verblijf in zijn hotel besluit hij op pad te gaan, rijp als hij is voor een confrontatie met het onbekende. Hij neemt de Longway – in werkelijkheid de naam van de weg van West-Terschelling naar het Noordzeestrand noordoostwaarts – maar zijn doel zal verder liggen dan het Tipperary uit het liedje, want op het strand, aan de waterlijn, loopt hij ‘gedragen op de westerstorm, op weg naar de oneindigheid.’⁴

Langs het strand; dat is een lokatie vol betekenis. Het is een landschap waarop de logica geen vat heeft; alleen de taal van de natuur geldt er. Of de ontroerende taal van het nog onbegrepene. Ook dat geldt net zo goed voor de schrijver als voor zijn personage. Elders, in een gesprek over zijn calvinistische milieu van herkomst, vertelt Krol dat op de slaapkamer van zijn ouders naast de foto van zijn jong overleden grootmoeder de tekst van een gezang hing: ‘Wat mij van die hele slaapkamer, inclusief dat portret, de meeste emoties gaf, altijd weer, was het eind van dat gezang: “tot ik aan d’eeuwige stranden de ruste vind”. [...] Zo wist ik niet wat “ruste” was en “d’eeuwige stranden”. Waarom heb je, als je dat leest, nou een geweldig verlangen om dat mee te maken, terwijl je niet eens weet wat het betekent? Je hebt er geen notie van dat het alleen maar woorden zijn die dat oproepen. Het gevoel wordt ook opgeroepen door fragmenten uit het Piggelmee-verhaal: “Visje, riep hij reeds van verre, visje in de zee” of zoiets.’⁵

En op nog weer een andere plaats schrijft hij over de stemming die

[1] *Halte opgeheven*, p. 76. [2] ‘Het was alsof hij sterker werd, jonger.’ (Ibidem, p. 90), en: ‘Hij stapte in het rond, alsof hij de grond ging opmeten, [...] de maten van het verloren, het herwonnen paradijs.’ (Ibidem, p. 96) [3] Ibidem, p. 88. [4] Ibidem, p. 91. [5] T. van Deel, ‘Op een afstand zien waar ik thuis hoor (In gesprek met Gerrit Krol, 1978)’. In: T. van Deel, *Recensies*, pp. 159-175; citaat p. 172.

het strand oproept, 'als je er in je eentje loopt, in gewone stadse kleren.' Hij vertelt dat hij zo op een keer een man in een pofbroek en met een ijsmuts op ontmoette: 'Wij groeten en passeren elkaar. Even later loop ik achterstevoren en kan ik zien hoe ver weg hij al weer is: een paaltje, een stipje op de witte horizon. En mij overvalt plotseling een vreemd gevoel, van jaloezie bijna: het verlangen om ook zo'n stipje te zijn.'¹ Het merkwaardige van dit verlangen is dat het zowel iets onmogelijks betreft als iets dat eigenlijk op het moment van verlangen al verwezenlijkt is. Al kun je onmogelijk jezelf als stipje zien, de man in de verte zal je, als hij zich omkeert, wel als een stipje op de witte horizon zien. Pas als je twee verschillende posities tegelijkertijd inneemt, wordt het verlangen werkelijkheid. Niet in de logica, wel bij voorbeeld in de verbeelding.

Terug nu naar het strand in 'De Grauwe Vliegenvanger'. Al eerder in het verhaal, nog voordat hij aan zijn *Catalogus* gaat werken, heeft Cesare Bocardo in een vergelijking het duin voorgesteld als een soort landschap dat boven de wetten van de logica verheven is. Op het moment dat hij leest dat de substitutieregels een regel a priori is, die thuishoort in het gebied van de metalogica, beseft hij: 'Het was *dus* geen logica. Hij was door de logica heen geschoten als door een tunnel, hij kwam er aan de andere zijde weer uit, en wat een woestijn! Hij was alleen. Hij stond alleen op een groot grijs duin, bij wijze van spreken, en bladerde in een Inleiding waarvan alleen maar het Voorwoord voor hem betekenis had...'²

Een andere strandervaring – en nu niet meer 'bij wijze van spreken' – dateert van vijf jaar vóór zijn eenzame terugtocht naar Camenes. Wanneer hij met zijn vrouw Barbara³ aan zee is, merkt hij dat de zon in staat is de mensen om te keren als schelven hooi. Aan deze waarneming ontleent hij de illusie dat zijn geest via het papier eveneens in staat moet zijn de witte zijde van de mensen naar boven te leggen.⁴ Dat het papier niet gelijk is aan de wereld en hij niet gelijk aan de zon, zal hij pas veel later beseffen. Op dat moment aan het strand is hij, in zijn Marsmanische zelfvergroting, aan de zon verwant.⁵

[1] *Helmholtz' paradijs*, p. 8. [2] *Halte opgeheven*, p. 80. [3] Dat 'Barbara' voor Cesare Bocardo eerder een soortnaam is dan een eigenaam, blijkt wanneer hij twee op Camenes ontmoete jonge vrouwen in gedachten 'Barbaraatjes' noemt. [4] *Halte opgeheven*, p. 83. [5] Iemand met meer inzicht in twintigste-eeuwse wetenschappelijke opvattingen over de relatie tussen tijd en ruimte dan ik, zal wel kunnen uitleggen wat de door Krol gehanteerde

Wanneer Cesare Bocardo zijn eenzame wandeling over Camenes vervolgt, loopt hij weg van het noordelijke strand, door het duingebied naar het zuidelijke deel van het eiland, waar hij in een groene vallei terechtkomt met vier eendenkooien. Die moet hij van twintig jaar eerder kennen, maar hun bestaan was hij vergeten: 'Het laatste duin van het eiland, verder ging men niet, maar daar lagen ze, behoed en bewaard in een rijtje dat hij zijn leven lang vergeten had: Takkenkooi, Jan Willemskooi, Horrekooi, Rimkeskooi – o, die namen, die volgorde!'¹

Met een gevoel alsof hij het paradijs herwonnen heeft, gaat Cesare Bocardo zitten. Dan merkt hij het vogeltje op waarvan hij de naam met behulp van het zich toevallig in zijn bagage bevindende Vogelboekje zal achterhalen. Hij heeft er zijn hele determinatietabel voor nodig om erachter te komen dat het de Grauwe Vliegenvanger is, want het is de allerlaatste vogel die erin genoemd wordt. Maar hij geniet van de formuleringen in het boekje: 'Táál was dit, helder en gezond als de natuur zelf.'²

Cesare Bocardo blijft zitten waar hij zit en valt 'met Rimkeskooi en al, met het hele eiland, voorover de grote duisternis in.'³ Hij heeft het gevoel buiten het heelal te treden, en dan komt de Grauwe Vliegenvanger met een takje in zijn bek. Het is een detail dat natuurlijk verwijst naar het begin van een nieuwe wereld na de zondvloed, en met enige goede wil is het duin bij de Rimkeskooi nog wel te zien als een Terschellinger of Camenesser Ararat, maar het kan ook een preparadijselijke woestenij suggereren; ook die kan ooit bewoonbaar zijn gemaakt door vogels met takjes in hun bek. Hoe dan ook: er is hier sprake van een absoluut begin. De mededeling in vogelboekstijl vlak voor het einde van het verhaal heeft namelijk niet meer betrekking op de Grauwe Vliegenvanger zelf, maar op de eitjes van deze vogel, op een prenataal stadium dus.

betekenis van strand en horizon te maken heeft met de rol van een begrip als 'horizon' in de relativiteitstheorie. (Zie bv. P. T. Landsberg, *The Enigma of Time*, p. 236)

[1] *Halte opgeheven*, p. 95. Het is het duidelijkste bewijs dat voor het landschap van Camenes dat van Terschelling model gestaan heeft, want het zijn de namen van de vier eendenkooien voorbij de Dwersdijk, oostelijk van Oosterend, het begin van de Bosplaat; bij de Rimkeskooi naderen de duinen het wad. De eendenkooien zijn van groot belang voor de zangvogelstand die plaatselijk onverwacht grote populatiedichtheden vertoont. (S. J. van der Molen, *Terschelling, van Noordsvaarder tot Bosplaat*, pp. 86, 94) [2] *Halte opgeheven*, p. 97. [3] *Ibidem*, p. 98.

En Cesare Bocardo, die dacht dat hij naar de Grauwe Vliegenvanger op zoek was geweest, komt tot het inzicht dat het initiatief van de vogel is uitgegaan: die heeft hém uitgezocht, en maakt een nest op zijn hoofd. De vogel heeft daar geen taal voor nodig; dat wil zeggen dat de zienlijke en onzienlijke dingen er kennelijk eerder waren dan de met taal onderzoekende mens, en dat deze dingen ook langer standhouden. Zij waren er eerder dan Cesare Bocardo, zij zijn er nog als hij al overleden is.

Ik wil nog even terugkomen op het zinnetje waarin de namen van de eendenkooien worden genoemd. Cesare Bocardo heeft nooit meer aan hun namen gedacht, maar ze komen ineens weer in hem op, op het moment dat hij de kooien ziet ('o, die namen, die volgorde!'). Het is net zo'n rijtje als 'Groningen, Hoogezand, Sappemeer, Zuidbroek, Winschoten...', dat ergens onderin het geheugen verblijft zonder dat men het beseft. Is het van belang dat Cesare Bocardo zich op dit ultieme moment – hij staat immers vlak bij de grens van zijn leven, en hij zal moeten zoeken tot de uiterste grens van het Vogelboekje – deze namen herinnert? Ik denk het wel. Het zijn namelijk geen door hem zelf bedachte namen of namen uit een formeel logisch systeem, maar namen als die welke hij op school geleerd heeft (een als ezelsbruggetje fungerend rijtje) en die hem in staat stellen met een ander te communiceren, zoals dat met de naam 'Grauwe Vliegenvanger' ook kan.

Het lijkt erop dat in het verhaal 'De Grauwe Vliegenvanger' de ondergang wordt geschetst van iemand die koste wat het kost op eigen gelegenheid een systeem wil scheppen dat welbeschouwd al lang bestaat. Het bestaat in Vogelboekjes, het bestaat in ons geheugen als verborgen herinnering. Voor een communicatiesysteem zoals Cesare Bocardo had willen bedenken, blijkt de formele logica niet nodig.

Personages als Cesare Bocardo komen, zoals gezegd, in het werk van Krol wel vaker voor. Zijn naaste verwant is Pipper, in *De ziekte van Middleton*. Die schrijft eerst zijn 'Kwadraat', 'een taal, of schrift van eigen vinding dat zich evengoed van rechts naar links als van links naar rechts laat lezen, of van boven naar beneden, of van beneden naar boven, het maakt niets uit.'¹ Daarna ontwerpt hij een Katalogus, 'een moeilijk toegankelijk werk waar voorlopig niemand

[1] *De ziekte van Middleton*, p. 128.

iets aan heeft', 'een eenvoudig model van de wereld en van ons zelf', 'een systeem waarin niets meer aan elkaar gelijk is.'¹

Anders dan in 'De Grauwe Vliegenvanger' lijken in *De ziekte van Middleton* de kwaliteiten van de Katalogus wel erkend te worden: Pipper krijgt een studiebeurs voor de in Berkeley University ondergebrachte C.S. Peirce Universiteit.² Het is echter een dubieuze erkenning: gedurende het halve jaar dat de Katalogus op de leestafel van Berkeley ligt, wordt deze wel ingekeken maar niet gelezen, en als Pipper na twee jaar de universiteit verlaat, blijkt zijn naam niet op de trimesterlijsten te staan. Het is dus maar de vraag of hij en zijn Katalogus er werkelijk geweest zijn; zij zijn als het ware tot de onzienlijke dingen gaan behoren.

3. De starheid van de logica doorbreken

Door de lengte van bovenstaand betoog komt Cesare Bocardo wel als een molensteen om de nek van de op het Texelse duin zittende Gerrit te hangen. Je kunt je afvragen of dat niet te veel gewicht is, want Gerrit denkt daar alleen aan het einde van Cesare Bocardo, niet aan diens ontwikkeling. Maar juist door de betrekkelijk eenvoudige structuur van 'De Grauwe Vliegenvanger' laat zich aan de hand van dit verhaal gemakkelijker de kwestie van het doorbréken van de starheid van de logica aantonen dan aan de hand van *De chauffeur verveelt zich*. De formele en thematische facetten van deze roman zijn zo divers en hun onderlinge relaties derhalve zo gecompliceerd dat veel van die facetten en relaties zich slecht laten beschrijven. Elke selectie betekent verminking uit praktische overwegingen.

Er wordt in *De chauffeur verveelt zich* regelmatig nagedacht over al dan niet systematisch denken en over de relatie tussen werkelijkheid en denken. In alledaagse zin wordt de vrijheid van het denken enkele keren tegenover de gefixeerdheid van het handelen gezet. Meer specifiek is de vermelding van de lectuur van Nietzsche (pp. 5 en 119), van Vink (pp. 46, 51, 58 en 103), van een *Philosophy of Mathematics* (p. 17) en van *Language, Truth and Logic* (p. 105). Op drie passages zal ik nader ingaan, omdat ze verhelderend zijn voor Krols wijze van denken. Het zijn die waarin verteld wordt dat Gerrit in zijn Amsterdamse tijd met een scriptie over logica naar de universiteit is gestapt (p. 25), die waarin staat dat Gerrit zich niet meer in

[1] Ibidem, resp. pp. 104, 114 en 115. [2] Ibidem, p. 129.

Zen-literatuur wil verdiepen (p. 82) en die waarin het denken wordt beschreven als een soort trekbiljart of golfterrein (pp. 78, 79).

De eerste passage is de enige die voorafgaat aan Gerrits deprimeerende gedachte aan Cesare Bocardo. Gerrit stapt nogal abrupt naar de universiteit. Zijn werk bij Shell in Amsterdam-Noord wil hij wel eens voor iets anders inruilen; hij solliciteert eerst bij een instituut voor milieuverbetering en daarna bij de universiteit: 'Gesolliciteerd bij de Universiteit, een bezoek gebracht aan Dra. B.¹ de logica (vr. van logicus) met mijn éigen logika, vervat in een scriptie, die ze voor zich had liggen en gelezen.' (p. 25)

Een universitaire studie heeft Gerrit niet gevolgd. Daardoor lijkt het erop dat het hem niet slechts om een baan te doen is, maar ook om zo iets als een ere-doctoraaldiploma; net als Cesare Bocardo wenst hij erkend te worden als genie.² Zelfs van een gerichte zelfstudie waaruit genoemde scriptie zou zijn voortgekomen, is nergens sprake. Wel zit Gerrit, zoals gezegd, een keer in een *Philosophy of Mathematics* te lezen,³ maar terwijl hij dit doet, kijkt hij met zijn andere oog naar een cowboyfilm op de tv. Het lijkt op dat ogenblik verre van hem alles op het ene paard van de systematisering te zetten; integendeel: de gelijktijdigheid van twee zulke tegenstrijdige handelingen als filosofische lectuur en tv-kijken lijkt net zo noodzakelijk als de tweesporenlectuur toen hij achttien was: 'Nietzsche om me groot en sterk te voelen en Maeterlinck om te huilen waarschijnlijk.' (p. 5) Tegelijkertijd impliceert zijn gebruik van twee ogen dat hij verder is dan de logica.

Deze terloopse zelfstudie is een blijk van zijn overtuiging dat hij het zonder de hulp van anderen wel kan rooien. Hij is, in zijn besef over bijzondere kwaliteiten te beschikken, niet vrij van eigendunk, zoals blijkt uit zijn reactie wanneer Dra. B. niet van zijn diensten gebruik wil maken: 'Ze sloeg er met de rug van de hand op omdat ik

[1] Een toespeling op mevr. drs. E. M. Barth, destijds medewerkster aan de Universiteit van Amsterdam, en samen met J. J. A. Mooij bezorger van Beths *Moderne logica*. [2] In overmoed is deze stap ook vergelijkbaar met die van GK in *Het gemilliteerde hoofd*: die neemt al direct in het eerste jaar van zijn wiskundestudie contact op met een hoogleraar in Kiel, wiens *Formale Logik* hij bestudeerd had, om te overleggen over een dissertatie over de meerduidigheid van de taal. Zelfs aan de meest elementaire propedeutische tentamens heeft hij dan nog niet deelgenomen. (Zie: Ad Zuiderent, 'Chronologie en genie', p. 311) [3] Dezelfde titel komt voor op de lijst van boeken en tijdschriften die Pipper in New York koopt: '*Philosophy of Mathematics* – Benacerraf & Putnam.' (*De ziekte van Middleton*, p. 91)

p's en q's had geschreven waar de gangbare notatie u's en v's voorschrijft. Daar was ze kwaad over. En dat bedrijft wetenschap. Blij dat ik weer buiten stond.' (p. 25)

Al wordt het niet met zoveel woorden gezegd, het krediet dat de logica (en met name de formele logica) bij Gerrit had, is na dit bezoek op. Worden er in romans als *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* nog herhaaldelijk pogingen tot reanimatie van de logica ondernomen, *De chauffeur verveelt zich* volstaat met deze ene passage als afrekening. In die zin sluit deze roman een periode in het oeuvre van Krol af.

Anders dan Cesare Bocardo heeft Gerrit zich niet zeven jaar lang laten leiden door het verlangen naar een allesbeschrijvend systeem van eigen makelij. Dat hij op Texel toch aan de hoofdpersoon van 'De Grauwe Vliegenvanger' terugdenkt, heeft ongetwijfeld te maken met de analoge situatie van terugkeer op het eiland waar hij en zijn vrouw hun eerste vakantie hebben doorgebracht; een voorjaarsvakantie kort voor Gerrits sollicitatie bij de universiteit.¹ Deze tweede keer heeft Gerrit al zijn kaarten op een literaire carrière gezet. Zijn positie op het duin is, ondanks de hevige strubbelingen in zijn huwelijksleven, minder deprimerend dan die van Cesare Bocardo. In die zin vervormt Krol in *De chauffeur verveelt zich* elementen uit zijn vroegere verhaal.

Een andere filosofie waarmee Krol in *De chauffeur verveelt zich* kort maar duidelijk afrekenet, is het Zen-boeddhisme. Ook dat komt maar in één passage voor, een van de weinige passages die een terugblik geven op de tijd voordat Gerrit in Amsterdam kwam werken. In het begin van hoofdstuk 7 ervaart Gerrit het als bevrijdend dat hij zijn Zen-jaren achter de rug heeft:

'En ik hoef geen boeken over Zen meer te lezen. Wat heb ik destijds niet aan Zen-literatuur in huis gehaald en bestudeerd. Boeken over het boogschieten en over het in de zon kijken. Al die abnormaliteiten die een mens moet lezen om gewoon te zijn, of gelukkig te zijn met het gewone, zijn in eerste aanleg bijzonder interessant; alleen, je voelt je gedwongen om al die vreemde oefeningen ook werkelijk te

[1] Er zijn nog meer parallellen tussen de personages in 'De Grauwe Vliegenvanger' en die in *De chauffeur verveelt zich*. Net als over Barbara wordt over Marie gezegd dat ze ligt te zonnen. Maries verwijt aan Gerrit dat hij alleen aan zichzelf denkt, verschilt niet wezenlijk van Barbara's vraag of Cesare Bocardo klaar is met zijn project.

gaan uitvoeren. Omdat je dat niet doet, blijf je toch met een vervelend gevoel rondlopen. Totdat je in die lectuur stuit op het volgende: / V.: Wat is de hoogste wijsheid? / A.: Het dagelijks leven. / Wat betekent dat? Dat betekent dat je geen boeken over Zen meer hoeft te lezen, niet meer het plan hoeft te hebben om te leren boogschieten, in de zon te kijken of zelf muren te metselen. Als je niet weet hoe dat moet, leidt dat tot niets [...].’ (p. 82)

Ook in deze passage klinkt eerder werk na. Zo is er in *Het gemillimeterde hoofd* sprake van een kortstondige Zen-periode in het leven van de hoofdpersoon: gesprekken in het laatste jaar van zijn verblijf in Groningen tussen hem en een leeftijdgenoot die gemeente-ambtenaar is, maar die al gauw Zen-priester wordt in Ceylon.¹ En uit een passage in de tweede, gewijzigde druk van *De rokken van Joy Scheepmaker* (1971) blijkt dat ook hoofdpersoon Kraus Koster, die na zijn militaire diensttijd in Groningen is teruggekeerd en wiskunde gaat studeren, vertrouwd is met Zen: ‘Hij ging terug naar de keuken, naar de kast waar hij een poos nadacht. Hij haalde er een brood uit, boter en kaas en schoof een stoel aan, ging het brood snijden en smeren. *Wat is de hoogste wijsheid. Het dagelijkse leven.* Hij zaagde het brood, dacht aan Boddhidarma die in de zesde eeuw woedend de boeken had verscheurd omdat er in boeken geen wijsheid te vinden is en hij zaagde het hele brood en smeerde het.’ [Cursivering van mij, AZ]²

In alle drie gevallen verkiezen de protagonisten het alledaagse boven het exclusieve of boekenwijsheid. Hun opvatting lijkt te zijn dat filosofie er niet is om zichzelf wil, maar om wille van het dagelijks leven. Filosofie die tot systeem wordt of waarin het systeem op zichzelf tot norm wordt, wijzen zij af. Wat Cesare Bocardo tot zijn eigen schade moest ondervinden, is een les voor het leven: het perfecte systeem is gelijk aan de dood.

In de overwinning op de aandrang om Zen als een systeem te bestuderen valt een kiem te vinden van zowel Krols waardering voor als zijn kritiek op Douglas Hofstadter. In diens *Gödel, Escher, Bach* komen bij voorbeeld in een dialoog tussen Achilles en de Schildpad de volgende uitspraken voor: ‘*Schildpad*: Zeg eens: als Zen intellec-

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, pp. 150-151. Pas in de tweede druk is deze episode zodanig uitgewerkt dat duidelijk wordt dat GK zelf nooit Zen-priester zou willen worden, maar dat hij tevens grote bewondering heeft voor degene die dat wel wordt. [2] *De rokken van Joy Scheepmaker*. Tweede druk, pp. 18-19.

tuele activiteiten afwijst, heeft het dan wel zin om Zen intellectueel te benaderen, het zo nauwgezet te bestuderen? [...] / *Achilles*: [...] volgens mij komt het genieten van koans een miljoen maal dichterbij het echte Zen dan het lezen van een stapel dikke turven over Zen, die bol staan van dure filosofische termen.¹ Voor de scepsis van de Schilpad kan Krol ongetwijfeld sympathie opbrengen, in het antwoord van Achilles zal hem aanstaan dat literatuur boven filosofie wordt gesteld, al is het dan de door hem als een inferieure literaire vorm beschouwde koan.²

Los van het eerdere werk van Krol zijn de passages in *De chauffeur verveelt zich* over logica en Zen niet meer dan losse flodders. In de roman zelf krijgen ze pas hun werkelijke betekenis, wanneer ze in relatie worden gebracht met de pericoop waarmee hoofdstuk 6 eindigt. De hierin geformuleerde gedachten geven niet alleen zicht op het denken van het personage Gerrit, maar ook op dat van de auteur Krol.

De pericoop begint als volgt: 'De gedachte dat ik een zachte natuur heb, heeft zich zo langzamerhand in mijn hoofd vastgezet als een harde kluit, een eeltig heuveltje onder mijn schedel. / Het grote gemak dat ik van deze gedachte had, heeft mij lange tijd ervan weerhouden op het idee te komen dat een mens niet één, maar onbepaald veel van zulke heuveltjes in zijn denken nodig heeft; elk heuveltje met zijn eigen functie. Dit vergroot het aantal denkwegen, dat is zonder meer duidelijk. Denk maar aan een trekbiljart, of aan een golfterrein. Hoe meer obstakels, des te meer wegen voor het balletje om te rollen.' (p. 79)

Een dergelijke mechanistische beschrijving van het denken verbindt Krol met de Engelse filosoof Edward de Bono. De kennismaking met de praktische inslag van diens filosofie moet voor Krol een verademing zijn geweest na zijn lectuur van allerlei systeemdenkers. Er zijn wel meer filosofen die hij en zijn personages in de loop der jaren als hun leidsterren erkennen: Nietzsche, zoals gezegd, Wittgenstein, Spinoza, Pascal, later ook Plato. Ook allerlei wiskundigen voert hij in die rol ten tonele. Maar dat gebeurt meestal terloops. Vaak ook worden deze wiskundigen of filosofen maar half of tijdelijk begrepen of vallen zij alleen maar te begrijpen wanneer hun abstracte gedachten op het praktische niveau van dagelijks leven of

[1] Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, p. 272. [2] Zie hierna, p. 400.

literatuur overgebracht worden.¹ Zo denkt Gerrit kort voordat hij naar Amerika zal vertrekken aan zijn lectuur, een half jaar eerder, van *Language, Truth and Logic*, een boek dat hem de weg had gewezen in een steeds duisterder wordend gebied.² Het hindert hem echter dat hij op het moment van terugdenken wel allerlei beelden van landschappen en seizoenen weet op te roepen, maar niets dat als een herinnering aan het gelezen boek zelf kan worden beschouwd. Het enige wat hem hem kan geruststellen, is de volgende redenering:

‘Laat ik mij geen zorgen maken. Die koeien bestaan, elk van die beesten graast en vormt, met het gras dat zij naar binnen slaat, een mooi geheel. Afgerond tot koe. (Zo is dat geschapen, één geheel.) Wat niet afgerond is, is dat begrip waar ik het steeds maar over heb. En als ik mij zelf kwalijk neem dat ik een boek dat ik een half jaar geleden las, vergeten ben, dan moet ik dat niet doen, want dat komt omdat wat ik toen begreep, zo gegroeid is dat het sindsdien een geheel ander begrip is geworden. Levend zeg ik, dartel is mijn verbeelding die van al dit begrijpen de moeder is, zij bloeit als een roos en dat kan ik van dat geleende boek niet zeggen, noch van mijn vrienden die mij begrijpen. Er is geen begrip dat mij van buiten bereikt.’ (pp. 105-106)

Dit besef, dat een boek alleen maar een hulpmiddel is voor begrip en verbeelding, en dat men het zich niet hoeft te herinneren om zichzelf wil of om een systeem in stand te houden, is nauw verbonden met de *gebruiksopvatting* van filosofie die De Bono propageert. Daar komt bij dat hij de enige filosoof is van wie Krol een boek vertaald heeft, *The Mechanism of Mind* (1969),³ en aan wiens opvattingen hij een brochure heeft gewijd: *De man van het lateraal denken. De ideeën van Edward de Bono* (1971). Voldoende redenen dus om op een en ander nader in te gaan.

[1] Zie over dergelijke gevallen van begrip mijn artikelen over respectievelijk ‘Eenvoudige lichaamsuitbreidingen’ en *Het gemillimeterde hoofd*. [2] Dit boek, waarmee de Engelse logisch-positivist Ayer in 1936 bekend werd, komt ook voor in de lijst van door Pipper in New York gekochte boeken en tijdschriften. (G. Nuchelmans, ‘Alfred Jules Ayer’, p. 3; *De ziekte van Middleton*, p. 91) [3] Ik verwijs voornamelijk naar de vertaling / bewerking van Krol: Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*. Dat Krol al snel van de eerste druk had kennisgenomen, blijkt wel uit zijn bespreking in: ‘The Mechanism of Mind van Edward de Bono: een volstrekt redelijke, onlogische manier van denken’. In: *Vrij Nederland*, 31-1-1970 (onder de titel ‘Po’ opgenomen in *De schriftelijke natuur*, pp. 119-127).

4. Het laterale denken van Edward de Bono¹

In *The Mechanism of Mind* geeft De Bono allereerst een beeld van het mechanisme van ons denken, en vervolgens van de werking van dat mechanisme. In de beschrijving van het mechaniek speelt het begrip 'geheugenoppervlak' een cruciale rol. Dat onze geest beter is in het ontwikkelen van ideeën dan in het genereren ervan, komt door de conserverende invloed van dit oppervlak. Wil men informatie kunnen hanteren, dan vindt men meer baat bij een beschadigd dan bij een gaaf geheugenoppervlak. Slechts door onvolledigheid en doordat het fouten maakt (positiever geformuleerd: doordat het selecteert) is het geheugenoppervlak ons van nut.

Ter toelichting formuleert De Bono dit in uitgewerkte beelden, tekeningen en schema's. Het geheugenoppervlak als homogeen veld beschouwt hij als een plastic zeiltje dat op spijkers rust en waar als informatie waterdruppels op vallen; een gecompliceerdere voorstelling van zaken komt aan de orde in zijn vergelijking van het geheugenoppervlak met een complex van duizend lampen die elk op grond van een bepaalde drempelwaarde aan of uit kunnen zijn. Deze drempelwaarde hoeft niet steeds dezelfde te zijn.

Een belangrijk onderdeel van De Bono's weergave van de werking van het mechanisme is zijn beschrijving van vier typen van denken: natuurlijk, logisch, mathematisch en lateraal denken. Elk van deze typen speelt een rol in het denken van Krol; daarom zal ik de opvattingen van De Bono hierover samenvatten.²

Natuurlijk denken is ruw, eenvoudig en primitief; het laat zich volkomen sturen door het (beperkte) geheugenoppervlak. Of er overeenstemming is tussen denkbbeelden en werkelijkheid, vraagt het natuurlijke denken zich niet af. Als informatie maar sterk is en herhaald wordt, ontstaan er vanzelf patronen. Het natuurlijke denken is daardoor uiterst gedecideerd: het kent geen abstractie, geen proporties, geen relativering, geen overweging van alternatieven, geen variaties, modificaties of zijwegen; het loopt van cliché naar cliché.

Logisch denken wordt gekenmerkt door selectief blokkeren van de denkwegen die tot de fouten van het natuurlijke denken zouden leiden. Logisch denken is het hanteren van NO, een van de meest

[1] Een uitgebreidere weergave van de ideeën van De Bono en Krol is te vinden in de doctoraalscriptie van Jan Heutink, *Het laterale denken van Gerrit Krol*. [2] Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*, pp. 206 vlgg.

emotionele woorden die de taal kent. Daardoor is het, ondanks de formele structuur, sterk met emoties verbonden. Nadeel van het logische denken is dat het door gebrekkige flexibiliteit te gemakkelijk bepaalde denkwegen afsluit die uiteindelijk bijzonder nuttig hadden kunnen zijn. Het leidt daardoor niet zo snel tot inzicht en is dus niet in staat nieuwe ideeën te genereren.

Wiskundig denken is daartoe wel in staat, doordat het een notatiesysteem is, een spel met symbolen en regels. Het creëert een eigen universum op grond waarvan veel informatie kan worden verschaft over relaties. De regels van het wiskundige universum staan los van de regels van het geheugenoppervlak; daardoor is het wiskundig apparaat eerder creatief dan analytisch. De beperktheid van het wiskundige denken is dat het ter oplossing van een bepaald probleem gebruik maakt van een systeem dat niet meer is dan een vertaling van een aantal door het geheugenoppervlak uitgekozen elementen daarvan; het is derhalve gemakkelijker toepasbaar op dingen dan op mensen.

Natuurlijk, logisch en wiskundig denken zijn alle drie vormen van wat De Bono 'verticaal denken' noemt: 'Met vertikaal denken beweeg je alleen als er een richting is waarin je je bewegen kunt.'¹ Net als het geheugenoppervlak is het verticale denken selectief. Logisch of wiskundig denken zijn daarom van nut bij het oplossen van problemen die gepaard gaan met het verwerken van beschikbare informatie of met het verzamelen van meer informatie.

Doen zich echter situaties voor die niet meer als problematisch ervaren worden (bij voorbeeld als het feit dat men de dingen accepteert zoals ze zijn a priori een overweging om te veranderen uitsluit), of wil men een probleem oplossen door een andere structuur te geven aan de informatie die al verwerkt is tot een bepaald patroon, dan voldoet verticaal denken niet, maar zal men een beroep moeten doen op lateraal denken.

Lateraal denken is een generatief proces, dat de fouten en beperkingen van het geheugenoppervlak wil neutraliseren, bij voorbeeld door vaste denkpatronen in de war te sturen. Lateraal denken is denken in onzekerheid: men weet nog niet wat men zoekt. De beweging van het denken heeft ten doel een richting te vinden. Een belangrijk verschil met het logische denken is dat in het laterale denken niet elke stap juist hoeft te zijn: verboden terreinen zullen soms doorkruist moeten worden, omdat het terrein daarachter vruchtbaar is.

[1] Ibidem, p. 223.

Zo weet het laterale denken ook moeiteloos van de in het natuurlijke denken overheersende clichés gebruik te maken ten einde uit de stukgebroken clichés een ander geheel op te bouwen.

Tegenover het NO van de logica stelt De Bono een nieuw taal-instrument: PO.¹ Informatie die op ons geheugenoppervlak komt, wordt gewoonlijk beoordeeld op relevantie; dit oordeel wordt gestuurd door de ervaring. De eerste functie van PO nu is: binnenkomende informatie geheel recht te doen, ook als die niet direct gesteund wordt door de ervaring. Een andere beperking van het geheugenoppervlak is dat het bij het verdelen van informatie neigt tot polarisatie: het voorziet alles van etiketten; vooral het NO-etiket is veelal onrechtvaardig streng en automatische toekenning ervan is dus onverstandig. De tweede functie van PO is daarom dat het het geheugenoppervlak toestaat de waarheid van een bepaald standpunt los te laten en op die manier beschikbare informatie vrij te maken voor eventuele andere gezichtspunten. In beide gevallen is PO een instrument dat onwankelbare principes openbreekt en dat ruimte maakt voor tijdelijke denkschema's.

Bij problemen met een open einde – dat wil zeggen: als men niet precies weet wat er opgelost moet worden – moet er een eindpunt of oplossing verzonnen worden, en ook daarvoor is PO erg nuttig. Anderzijds is PO een middel om tijdelijk de meest voor de hand liggende richting *niet* in te slaan. Evenals NO heeft PO een sterk emotionele inhoud; deze kan worden afgeleid uit wat De Bono noemt: '[...] een voorgevoel van plezier dat men beleeft aan inzicht, het moment dat alles opeens in elkaar past. Dit plezier houdt verband met het plezier van humor en mogelijk zelfs met dat van een esthetische ervaring. In elk van deze gevallen is er sprake van een krachtig beeld dat zich makkelijk in het geheugen prent, dit in tegenstelling tot het conflict dat ontstaat als er iets niet klopt. Dit soort emotionele reactie kan ook verband houden met hoop, welke is: de mogelijkheid dat iets tot een goed einde komt en ook met nieuwsgierigheid en onderzoek.'²

Anders dan hypothesen of veronderstellingen is PO niet gegrond op overwegingen van redelijkheid; het is onredelijk en provocerend, en staat zo ver mogelijk van de stand van zaken af 'om het effect van een sprong teweeg te kunnen brengen.'³ Wel is er verwantschap met poëzie: 'In poëzie worden dingen bij elkaar gezet op een onzinnige

[1] Dit begrip is verder uitgewerkt in: Edward de Bono, PO: *Beyond Yes and No*. [2] Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*, pp. 235-236. [3] Ibidem, p. 236.

manier, maar die de lezer intussen uitdaagt om op een nieuwe manier naar de dingen te kijken. De woorden worden op een buitengewone manier gebruikt. Dit komt dicht bij de functie van PO.¹

Elders vat De Bono de functie van de drie elementaire taalinstrumenten voor het denken samen: NO is het basisinstrument voor het logische systeem, YES voor het geloofssysteem, PO voor het creatieve systeem.² Op grond van dit laatste en op grond van onderzoek naar het denken van ongeveer 50.000 mensen in een groot aantal verschillende groepen³ maakt De Bono ook onderscheid tussen groepen mensen die wel het nut van PO inzien en groepen die dat niet doen. Dichters, schilders, beeldhouwers, architecten, ontwerpers, wiskundigen, computerwetenschappers, natuurkundigen, sommige leraren, kinderen, studenten, in het algemeen jonge mensen, journalisten, fotografen, bankiers en zakenmensen accepteren PO. Tot de afwijzers behoren: politici, filosofen, rechters, academici, sommige leraren en literaire critici. Meer in algemene zin loopt de grens dus tussen hen die nieuwe ideeën ontwikkelen en hen die geen oog hebben voor nieuwe, omdat zij het te druk hebben met het verdedigen van reeds gevestigde ideeën.⁴

5. Krol en het laterale denken

In zijn bespreking van *The Mechanism of Mind* wijst Krol er op dat in boeken over denken altijd wordt voorgeschreven hoe wij moeten denken of zouden moeten denken. Nooit wordt het gewone, dagelijkse denken besproken. Het is een klacht verwant aan die van de hoofdpersoon in *Het gemillimeterde hoofd*, wanneer die over een *Lehrbuch der Logik auf Positivistischer Grundlage* opmerkt: 'Een boekje dat uitmunt door onduidelijkheid, zelfs de inhoudsopgave stelt teleur. Ik vind niet wat ik zoek, ik vind de logica niet, zoals ik denk dat die is, mijn logica, *die is er nooit bij*. / De boeken der geest [sic] stemmen mij somber. Al die tekst, bladzijden vol en alinealoos – ik lees het en ik zie het niet. Ik zit met het boek voor me en dan wil ik opeens naar buiten, onmiddellijk, dat kan dan geen uitstel meer lijden, reeds heb ik de sjaal omgedaan, de jas en ik hol de trappen af en reeds loop ik buiten, steek straten over, en het leven krijgt weer

[1] Ibidem, p. 237. [2] Edward de Bono, PO: *Beyond Yes and No*, p. 144. [3] Edward de Bono, 'Kinderen als denkers' (ongepagineerd). [4] Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*, p. 12.

kleur. Ik ruik het asfalt, loop langs de etalages, kijk de mensen na. *Dat is mijn denken.*' [Cursiveringen van mij, A Z]¹

Het aardige van *The Mechanism of Mind* is nu, zegt Krol, dat het laat zien dat er naast het logische denken ook een sprongsgewijs denken bestaat, een denken vol vruchtbare fouten, die ons tot juiste conclusies brengen welke we zonder die fouten niet hadden kunnen trekken. PO beschouwt hij als een laxermiddel voor verstoppingen die door de taal veroorzaakt zijn.

De boeken van De Bono hebben voor Krol de charme van de eenvoud en de toegankelijkheid: 'tekeningen, korte hoofdstukken, voorbeelden. Moeilijke woorden komen bij [hem] niet voor. Het is ook niet nodig al zijn boeken te lezen.'² Dit laatste schrijft Krol in zijn brochure: *De man van het lateraal denken. De ideeën van Edward de Bono*. Het is zijn eerste boekpublicatie die louter beschouwende tekst bevat. In het kort daarop gevolgd APPI. *Automatic Poetry by Pointed Information. Poëzie met een computer*, zijn eerste echte essay in boekvorm, wordt eveneens aan *The Mechanism of Mind* gerefereerd.

De man van het lateraal denken bestaat meer uit citaten dan uit samenvattingen of interpretaties; een bewijs dat Krol instemt met de ideeën van De Bono. Na een korte inleiding over het verschijnsel 'lateraal denken' en de populariteit ervan gaat Krol achtereenvolgens in op de plaats van de logica in De Bono's opvattingen, de rol van vaste voorstellingscomplexen (door De Bono 'mythen' genoemd), de betekenis van kindertekeningen, het nut van PO en op de vragen wat taal is en wie er nu precies denkt, 'mijn geest of ik'.

In de algemene inleiding beperkt Krol zich niet tot het weergeven van ideeën, hij geeft ook biografische informatie, en schetst De Bono als: 'Op 21-jarige leeftijd arts. Studeerde daarna psychologie, fysiologie en tenslotte wiskunde. Woont, behalve in hotels in alle steden van de wereld, in een flat in Londen en in een oude stal even buiten Cambridge waar hij ruimte heeft voor zijn blokkendozen, speelgoedautootjes en zijn duizenden kindertekeningen kan bewaren.'³ Daarmee is hij de geslaagde variant van het type genie dat in *Het gemillimeterde hoofd* nogal wat aandacht krijgt.

Ten aanzien van de rol van de logica merkt Krol op dat het er De Bono niet om te doen is vast te stellen of iets waar is of onwaar, maar of iets bruikbaar dan wel onbruikbaar is. Lateraal denken is typisch

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 11. [2] *De man van het lateraal denken*, p. 7.

[3] Ibidem, p. 6.

probleemoplossend denken en daardoor bijzonder nuttig in allerlei praktijksituaties: 'Je dwingt jezelf, op een zeker moment, iets te kiezen wat minder logisch is omdat je verwacht of hoopt, dat dit je straks beter uit zal komen.'¹

Daarom is bij voorbeeld De Bono's visie op mythen en op het nut van het bestrijden ervan een fundamenteel andere dan die van de logici. Voor hem zijn mythen geen blote onwaarheden, maar inwendige frames die structuur geven aan informatie: niet alleen alledaagse vooroordelen of de hypothesen van wetenschappelijk onderzoek rekent hij ertoe, maar ook de wetenschap zelf. Slechts door vernietiging van mythen kan aan informatie een nieuwe structuur worden gegeven. Die vernietiging is alleen mogelijk, wanneer men de mythe verwaarloost of negeert: 'Een mythe kan alleen worden vernietigd door geen-aandacht.'²

Vanwege zijn voorkeur voor het utiliteitskarakter is Krol uiteindelijk meer gecharmeerd van boeken als *The 5-Day Course in Thinking* (1967) en *The Dog Exercising Machine* (1970), waarin De Bono concrete denkopdrachten geeft, dan van het door hem vertaalde beschouwelijke *The Mechanism of Mind*. Met voorbeelden uit beide eerstgenoemde boeken licht hij het nut ervan toe. Zo meent hij dat sommige drukbezette mensen er goed aan zouden doen in een van hun spaarzame vrije weekends eens te bladeren in *The Dog Exercising Machine*, een boek met kindertekeningen ('de meest directe uitingen van de geest'³), waaruit zij kunnen leren dat er niet altijd een reden hoeft te zijn om iets te ondernemen: 'Het kenmerk van een creatieve daad is juist dat er nooit een aanwijsbare reden voor is.'⁴

Het nut van PO valt echter nog niet vast te stellen, meent Krol, want daarvoor bestaat het begrip nog niet lang genoeg. Bovendien staat het op gespannen voet met de taal. De Bono acht het onmogelijk dat de volledige functie van PO op natuurlijke wijze in een of andere taal zal opgaan, omdat de functie ervan juist tegengesteld is aan de aard van de taal. De veronderstelling dat PO poëzie kan zijn, spreekt Krol wel aan; hij spreekt van: 'een interessant verband [...] tussen een gedicht en anti-taal.'⁵

Taal is, in Krol's weergave van De Bono, een communicatiesysteem dat wij met behulp van de concrete werkelijkheid hebben leren hanteren, maar waarmee wij vervolgens het nooit ervaren, het onervaarbare en tenslotte zelfs het niet-bestaansbare kunnen be-

[1] Ibidem, p. 9. [2] De Bono geciteerd in: Ibidem, p. 10. [3] Ibidem, p. 12.

[4] Ibidem, p. 14. [5] Ibidem, p. 16.

schrijven. Dit laatste is volgens Krol in het algemeen onverstandig, maar men kan beschrijvingen van het niet-bestaانبare ten goede aanwenden door er relaties mee zichtbaar te maken 'die we zonder deze symbolische uitdrukking zelfs niet hadden vermoed. Formules hebben deze eigenschap.'¹ Poëzie kennelijk ook, gezien de opmerking in APPI 'dat bijna alle poëzie gedragen wordt door formules.'²

Ten slotte gaat Krol in op de vraag naar het mechanisme van ons denken: anders dan men wel meent zijn wij het niet die onze gedachten kiezen, maar kiezen gedachten zichzelf langs wegen die zij zelf gecreëerd hebben. Je kunt je daarom afvragen, stelt hij, of logica en lateraal denken wel nodig zijn. Ter voorbereiding van zijn uiteindelijk toch positieve antwoord op die vraag citeert hij uitgebreid 'de mooiste bladzijden' uit De Bono's werk: diens schets van het natuurlijke denken als een gang van cliché naar cliché uit *The Mechanism of Mind*. Krol concludeert dan: 'Wat De Bono hier beschrijft is zo algemeen, dat ieder de noodzaak van het denken als leervak zal onderschrijven. Wie in bovenstaande woorden zichzelf heeft herkend – tot zijn schrik – kan beginnen die les meteen in praktijk te brengen.'³ Het natuurlijke denken is dus vooral bedreigend, omdat men er zich zo snel en gemakkelijk aan overgeeft. In plaats van de weg te volgen van cliché naar cliché zal men de cliché's moeten vernietigen teneinde met de brokstukken nieuwe denkwegen te plaveien.

Ook in andere publikaties dan die waarin De Bono centraal staat, doet Krol zo nu en dan uitspraken over diens ideeën of verwijst hij ernaar. In een interview merkt hij op dat men hem bij uitgeverij Querido *The Mechanism of Mind* gaf, met de opmerking 'daar schrijf jij toch ook altijd over.'⁴ Dat is kort na zijn terugkeer uit Venezuela, wanneer hij zich als full-time schrijver op Texel heeft teruggetrokken.

Nog enkele keren zal hij naar De Bono verwijzen, in APPI en in *In dienst van de 'Koninklijke'*. In APPI legt hij de werking van het geheugen uit aan de hand van een zelfbedachte analogie en twee aan *The Mechanism of Mind* ontleende analogieën: die van het plastic zeiltje met water erop en die van de tienduizend (bij De Bono duizend) lampen. Krol werkt deze beelden verder uit met de bedoeling analogieën voor de esthetische ervaring te vinden. Zijn formulering van

[1] Ibidem, p. 17. [2] APPI, p. 7. [3] *De man van het lateraal denken*, p. 20.

[4] Johan Phaff, 'Gerrit Krol: "Ik kan het niet meer over mijn hart verkrijgen woorden te vermorsen"'.

dat beeld steunt, zij het zonder bronverwijzing, ook op De Bono. Deze heeft, zoals hierboven met betrekking tot PO gemeld, het plezier dat men aan inzicht ontleent, aan het moment dat alles opeens in elkaar past, gerelateerd aan 'het plezier van humor en mogelijk zelfs [aan] dat van de esthetische ervaring'.¹ In antwoord op de vraag wat mooi is, schrijft Krol:

'Zoals een sneeuwkrystal ontstaat, zo kunnen er ook beelden in ons hoofd ontstaan – eenvoudig omdat de onderdelen ervan in elkaar passen, een andere oorzaak heeft het niet. Wat past, is goed, want dat blijft zitten en wat niet past gaat voorbij. Goed staat dus tegenover iets dat er niet is. Alles is goed, of zo goed mogelijk. / Als iets in elkaar past, dan is dat meestal nuttig. Je gebruikt iets dat in elkaar past meestal om daarna andere dingen in elkaar te laten passen: daardoor wordt het eerste onmisbaar ten opzichte van het tweede, dat eerste noemen we dan nuttig. / Dit is wat er in ons hoofd gebeurt, als we om ons heen kijken of nadenken over iets, totdat er iets in elkaar past – ongeveer zoals de onderdelen van een kristal in elkaar passen. Intussen is het niet zo dat in ons hoofd, hoe helder het ook is, dingen als kristallen bestaan. Veel eerder lijkt het op bij voorbeeld overgekookte melk, een harde bruine korst. Ook die korst is iets dat in elkaar past. Anders was hij niet ontstaan. / Mooi is iets dat in elkaar past en dat niet nuttig is.'²

Het zijn woorden die voor Krol lange tijd hun geldigheid hebben behouden. Tien jaar later, in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, citeert hij deze passage integraal, nadat hij een eenvoudige formulering heeft gegeven van wat schrijven en literatuur in wezen zijn: '[...] een beeld, of gedachte, in *mooie* bewoordingen neerzetten, of oproepen, zodanig dat je zegt wat een *mooi* beeld is dat, of wat een *mooie* gedachte. Er zijn wel andere definities en karakteristieken maar laten we, voor de gang van deze redenering, dit gemiddelde aanhouden: literatuur is een *mooie* tekst met een *mooie* betekenis. Literatuur is iets dat eerst en vooral *mooi* is.'³

De kern van Krol's visie op literatuur heeft in deze bewoordingen dus alles met de werking van het geheugen te maken. Zijn voorstelling van de werking van het geheugen is duidelijk gebaseerd op die van De Bono. Dat is ook het geval in het uit *De chauffeur verveelt zich* geciteerde voorbeeld (de vergelijking van denkwegen met een trekbiljart of een golfterrein) en in de volgende passage uit *De laatste*

[1] Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*, p. 235. [2] APPI, p. 13.

[3] *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 107.

winter: 'De gedachten van Kolodner, hoe stellen we ons die voor / a. als een wasbord (een in twee richtingen gegolfd stuk ijzer, of zink dat het mogelijk maakt ander materiaal van vuil te ontdoen). / b. een rooster van vierkantjes, zodat wat daar invalt de vorm krijgt van dat rooster en wat je er later zo uit kunt trekken.'¹ Het eerste beeld verschilt nauwelijks van De Bono's vergelijking van het geheugenoppervlak met een stuk golfijzer,² het tweede is een gelijksoortig beeld van Krols makelij. Zulke eigengemaakte beelden komen vaker voor in *De laatste winter*: een gedachte wordt voorgesteld als een fietskogeltje dat in een fruitschaal heen en weer rolt, iemands hoofd wordt 'een hoofdje vol loopgraven' genoemd, waaruit gedachten niet zo makkelijk verdwijnen, en de mens wordt een eenvoudig schepsel genoemd dat maar één gedachte tegelijk kan bevatten.³

In *De chauffeur verveelt zich* valt ook een geval van ander gebruik van een beeld van De Bono aan te wijzen. In *The Mechanism of Mind* wordt het gedrag van het geheugenoppervlak onder meer beschreven als een ringsysteem; voorbeeld: in de stortbak van een wc zorgt de stijging van het water ervoor dat het water niet verder stijgt.⁴ Ditzelfde verschijnsel wordt in *De chauffeur verveelt zich* tot voorbeeld van 'een volautomatisch hersteld evenwicht' (p. 23), een begrip dat uiteindelijk meer aan het later ter sprake komende boek van Vink⁵ doet denken dan aan De Bono.

Deze concentratie van verwijzingen naar De Bono in de jaren direct volgend op Krols kennismaking ermee wordt afgerond met een uitspraak in *In dienst van de 'Koninklijke'*. Daarin stelt Krol 'de maatschappelijke cel' voor als 'een vlies of tentzeil dat wordt opgehouden door een aantal stokken', een zelfde vergelijking als die waarmee het geheugenoppervlak werd verhelderd. De op de uitwerking van dit beeld volgende pericoop begint met de zin: 'Overgaan op een stuk sightseeing.' Een dergelijke sprong, bij vol vertellersbewustzijn gemaakt, komt in deze roman wel vaker voor. Interessanter is daarom de kort daarop volgende toelichtende passage:

'Het systeem van het laterale denken, zozeer bepleit door Edward de Bono, voor hem een vondst, voor mij een legalisering, laat zich, formeel, beschrijven als een syllogisme waarin de veronderstelling vervangen kan worden door het tegendeel. De sluitreden zelf en de

[1] *De laatste winter*, p. 90. [2] Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*, p. 79. [3] Ibidem, resp. pp. 48, 55 en 85. [4] Ten bewijze dat het voorbeeld niet door bewerker Krol is bedacht: Edward de Bono, *The Mechanism of Mind*, p. 72. [5] Zie hierna, pp. 408 vlgg.

slotsom zullen daardoor niet minder waar zijn. De Bono laat zien dat het er dus niet toe doet of een veronderstelling waar is of niet. Overigens is die stelling ook uit de logica bekend maar omdat men niet weet wat men ermee aan moet, wordt hij nooit gebruikt.' [Cursivering van mij, AZ]¹

Het is, voorzover ik overzie, de afsluiting van Krols uitspraken over De Bono. Een afsluiting die gerechtvaardigd wordt door de woorden dat De Bono datgene formuleerde wat Krol zelf al lang dacht. In zekere zin staat hier immers ook dat Krol geen boeken van De Bono meer hoeft te lezen, zoals Gerrit, in *De chauffeur verveelt zich*, geen boeken over Zen meer hoefde te lezen.

Deze uitspraak heeft ook in mijn betoog een afrondende functie, omdat zij ons weer terugbrengt bij het gevecht van Cesare Bocardo met de syllogismen. Was Cesare Bocardo al tot lateraal denken in staat geweest, dan zou hij de syllogismen ermee overwonnen hebben. Of hij zou gezien hebben dat waarheid en bruikbaarheid niet met elkaar in strijd hoeven te zijn. Hij is immers zelf iemand in wiens naam duidelijk wordt dat in syllogismen de veronderstelling kan worden vervangen door het tegendeel: zowel Cesare als Bocardo. Maar het is een besef dat nergens troostend tot hem doordringt; hij gaat ten onder.

Een dergelijke ondergang nu acht Gerrit voor zichzelf ongewenst. Na Krols kennismaking met het laterale denken is zo'n ondergang ook niet meer nodig. Beschouw je gebeurtenissen in Krols leven als parallel aan die in het leven van Gerrit – en dat is, zoals gezegd, vaak niet zo moeilijk² – dan kun je zeggen dat uit de biografie van Krol duidelijk wordt waarom Gerrits lot een wending neemt. Toen Krol in 1963 'De Grauwe Vliegenvanger' schreef, kon hij nog niet weten dat hij ooit op een Waddeneiland het laterale denken zou leren kennen. Had die kennismaking eerder plaatsgevonden, dan was het met Cesare Bocardo misschien anders gelopen.

Wel geloof ik dat Krols voorkeur om er hardop gedachten à la De Bono op na houden in de tijd begrensd is. In zekere zin sluit zijn opmerking over het laterale denken in *In dienst van de 'Koninklijke'* deze periode af.³ Enige jaren later blijkt hij zelfs een bepaald neven-

[1] *In dienst van de 'Koninklijke'*, pp. 82, 83. [2] Zie hiervoor, pp. 148 vlgg.

[3] De in *De schriftelijke natuur* opgenomen bespreking van *The Mechanism of Mind* beschouw ik dus niet als een publikatie uit 1985, maar als de herpublicatie van een artikel uit 1970. Wél impliceert deze herpublicatie dat Krol zijn opvattingen over De Bono verenigbaar acht met wat hij later zal schrij-

effect van al te dogmatisch lateraal denken te relativieren; in *Een Fries huilt niet* schrijft hij: 'Ik weet niet in hoeverre dit boek u bevalt. Misschien hebt u alle hieraan voorafgaande bladzijden werkelijk gelezen. Vroeger zouden wij, de schrijver, u daarom veroordeeld hebben. We zouden hebben gedacht dat u niet een echt levendig mens was: steeds maar gehoorzaam het hoofd geheven naar de volgende bladzij, een echt levendig mens leest zo niet.'¹

Ongetwijfeld zinspeelt hij hier onder andere op uitspraken in *De chauffeur verveelt zich* over boeken die op elke bladzij opnieuw moeten beginnen (p. 116) en boeken die niet in één keer uitgelezen behoren te worden (p. 125). Lectuur van begin tot eind zou je 'verticaal lezen' kunnen noemen; de tegenstelling tussen deze vorm van lezen en levendigheid is die tussen verticaal en lateraal denken. De periode van het rigoureuze laterale denken lijkt met de geciteerde uitspraak voorgoed tot het verleden te zijn gaan behoren. *De chauffeur verveelt zich* behoort tot dat verleden. Dat de kennismaking met De Bono in inhoud en vorm van deze roman meer sporen heeft nagelaten dan de tot nu toe gesignaleerde, zal duidelijk zijn.

6. De filosofie voorbij

Schreef ik aan het begin van dit hoofdstuk dat het belang van de rol van het denken in Krols werk niet licht overschat kan worden, dan past aan het eind ervan relativering. Mijn opvatting hierover is wel niet veranderd, maar er zijn andere wegen denkbaar die tot dezelfde inzichten leiden als de door mij in dit hoofdstuk gevolgde weg.

In zijn beschouwing over postmoderne literatuur, 'De abstracte roman', suggereert Krol dat zijn gang langs de weg van de filosofie altijd een artistiek doel had, hoewel hij besepte dat de verhouding tussen schrijvers en filosofen in het algemeen gespannen is. De algemene waarheden van de filosofie verdragen de plaatselijke waarheden van de roman slecht. Maar uit recente filosofische inzichten als van Thomas Kuhn en Richard Rorty, zegt hij, blijkt dat de filosofie zich inmiddels ook noodzakelijkerwijs gaat beperken tot plaatselijke waarheden, tot het besef dus 'dat de ene plaats niet bijzonderder is dan de andere, oftewel dat elke plaats, waar je ook kijkt, bijzonder is als je er maar oog voor hebt.'²

ven en denken in verband met het begrip 'postmodern' en naar aanleiding van het werk van Douglas Hofstadter.

[1] *Een Fries huilt niet*, p. 64. [2] *De schriftelijke natuur*, p. 100.

Zo is de filosofie volgens Krol in het spoor van de literatuur geraakt. Inzichten van Rorty becommentarieert hij dan ook met de uitroep: 'Precies dus wat een roman is!'¹ En wanneer hij even later vaststelt dat een rationeel ingerichte, causaal gestuurde filosofie hem ertoe gebracht heeft acausaal, irrationeel, enzovoort te gaan schrijven, doet hij dat in woorden die alle filosofie in functie stellen van de literatuur, omdat hij als uiteindelijke consequentie van deze filosofie het besef ziet 'dat er geen algemene waarheid te vinden is, tenminste niet op papier en dat je dus kunt schrijven wat je wilt'.²

De woorden waarin Krol in deze beschouwing het postmodernisme typeert, bevatten een zo duidelijke toespeling op zijn eerdere werk dat daaruit te concluderen valt dat hij ook het postmodernisme eerder als de legitimering van een hem al vertrouwde denk- en schrijfwijze beschouwt dan als een systeem dat hem tot nieuwe inzichten heeft gebracht. Waarderend stelt hij vast: '[Het] valt niet te ontkennen dat de literatuur zich, hier en daar, om zo te zeggen, een kwartslag gedraaid heeft: er worden boeken geschreven, zo bijzonder, en soms ook zo mooi, als tot voor kort niet mogelijk leek.'³

Krols veronderstelling dat veel van zijn 'postmoderne collega's' tot hetzelfde bevrijdende inzicht zullen zijn geraakt, ook al zijn zij niet op dezelfde manier als hij door de filosofie heen gegaan,⁴ vormt de definitieve relativisering van het belang van filosofie. Nu zijn niet meer alleen de logica, de boeken over Zen en die over lateraal denken overbodig geworden, maar blijkt alle systematische filosofie vervangbaar. Filosofie is voor Krol geen doel, maar een weg, een weg waarlangs de richting wordt aangegeven door de woorden 'maar' en 'hoewel'. Daarmee is ook verantwoord waarom hij in de loop der jaren een zo divers gezelschap als Spinoza en Nietzsche, Wittgenstein en Suzuki, Pascal en Kuhn, Gödel, Plato en De Bono instemmend heeft kunnen citeren: zij zijn beheerders van pleisterplaatsen langs die weg.⁵ Zij legaliseren het gedrag van de schrijver wiens streven naar lokale waarheden altijd een streven naar schoonheid is geweest. Typeerde Krol in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* schoonheid als 'de rand van wat nuttig is', in 'De abstracte

[1] Ibidem, idem. [2] Ibidem, p. 102. [3] Ibidem, p. 101. Het kernbegrip in deze formulering, 'kwartslag', is niet alleen de titel van Krols eerste verhalenbundel, maar ook een typisch 'lateraal' begrip, dat kennelijk tevens vol doet als typering van het postmodernisme. [4] Ibidem, p. 102. [5] Bij de pleisterplaats die eigenaar Pierre Teilhard de Chardin verpacht heeft aan D. L. N. Vink wordt verderop stilgestaan; pp. 408 vlgg.

roman' voegt hij daaraan toe dat waarheid er het fundament van is:

'Pas als je een fundament hebt, kun je verder bouwen, zo denken wij. Heb je het over schoonheid, dan kijk je meer omhoog. Je zult voor het idee dat abstracties mooi zijn geen zielen winnen als je die abstracties, diep verborgen, in de materie plaatst. Iets dat verborgen is, zie je niet, het is niet oppervlakkig genoeg om mooi te wezen. Schoonheid daarentegen is iets dat je ziet, terwijl het niet per se ook werkelijk hoeft te bestaan. Schoonheid moet zichtbaar zijn in onze geest. Schoonheid is een spirituele eigenschap. Maar waarheid is dat evenzeer. Als er geen mensen waren, was er ook geen waarheid.'¹

Een visie is in literatuur pas relevant en interessant, als deze op verschillende niveaus gestalte krijgt. Daarom zal ik in wat volgt uitgebreid ingaan op enkele belangrijke thematische en formele aspecten van *De chauffeur verveelt zich*. Hoe nauw bij voorbeeld een elementaire kwestie als de betekenis van de titel verbonden is met Krols opvattingen over het denken, moge uit het volgende hoofdstuk blijken.

[1] *De schriftelijke natuur*, p. 107.

HOOFDSTUK 4

Een titelverklaring

1. 'Ulk', een inleiding

Hoewel er in zeker tien passages in *De chauffeur verveelt zich* iets gezegd wordt over de aard van 'dit boek', wordt er maar één keer verband gelegd tussen inhoud en titel. Maar de titel die dan genoemd wordt, is een andere dan die op de titelpagina, al vertonen ze wel enige verwantschap.

De quasi-titelpassage staat in hoofdstuk 5, waarin wordt beschreven hoe Gerrit in Amsterdam zijn draai probeert te vinden, nadat hij Marie op Texel heeft achtergelaten, en hoe hem dat niet lukt. Pas door gedachten aan zijn oorspronkelijke mogelijkheden wordt hij uit deze impasse bevrijd.¹ Maar voordat het zo ver is, staat er in een recapitulerende passage het volgende:

'Omdat ik zo alleen was, had ik behoefte aan steun, aan een sterke uitspraak, aan gezag. En nu, terwijl ik dit opschrijf, hangt mij die tijd doorgebracht in Amsterdam omdat ik dacht een kunstenaar te zijn zo de keel uit, dat ik hierbij het beeld gebruik van de tong die zich over de ondertanden naar buiten stulpt en "ulk" zegt, wat misschien wel de titel van dit boek gaat worden. Dit hele boek gaat over het doel dat ik mij in dit leven stel, zo'n doel heb ik nodig. Zoals de ranken een wijnstok, de bladeren zonlicht, zo heb ik een houvast nodig om te kunnen leven, nogmaals, zo'n man ben ik.' (p. 70)

Bij voorpublicatie in het *Hollands Maandblad* van oktober 1972 kon Krol nog schrijven: "'ulk" [...], wat ook de titel van dit verhaal is

[1] De complicatie dat het gedachten zijn op vertelniveau, en niet op het niveau van de geschiedenis, stoort niet. De afstandelijker instantie die de pen overneemt, schrijft immers mede namens het handelende en tobrende personage Gerrit.

geworden.' Zo heette die voorpublicatie inderdaad, 'Ulk'. Maar in het boek is 'ulk' inmiddels niet meer dan een door de realiteit achterhaalde titelsuggestie. Ook de woorden 'wat misschien wel de titel van dit boek gaat worden' zijn achterhaald; anders dan bij alle opmerkingen over de inhoud van het boek ('over het doel dat ik mij in dit leven stel', 'over het geluk dat je kunt voelen over iets dat buiten je is' (p. 127), enzovoort) is er immers een controleerbaar feit (de titel op omslag en titelpagina) dat deze opmerking weerspreekt.

Het geeft te denken dat Krol deze zin in geen van de controlestadia tussen manuscript en boek veranderd heeft in bij voorbeeld: 'wat de titel van dit boek *had kunnen* worden'. Met welke bedoeling? En met welk effect? Een effect is nu dat het lijkt of de definitieve titel tijdens Gerrits verblijf in Amsterdam nog onbekend is; een ander effect is de onbedwingbare neiging bij de lezer tot het leggen van verband tussen titelsuggestie en definitieve titel. Is 'ulk' zoiets als een uiting van verveling? Nee, het is meer: een uiting van afkeer, van walging, van een heviger gevoel dan verveling dus.

Al valt het tweede effect – het leggen van verband tussen titelsuggestie en titel – niet te negeren, dat effect werkt alleen bij de in de voorpublicatie centraal staande situatie van een ontredderde Gerrit in Amsterdam, maar niet bij de totale roman. Ik betwijfel namelijk of Krol ooit serieus heeft overwogen zijn roman 'Ulk' te noemen. Die twijfel is gevoed doordat ik het materiaal van de verschillende ontstaansstadia van de roman onder ogen heb gehad.¹

Een titel is van een andere orde dan een romantekst. Dat geldt voor de lezer; dat geldt evenzeer voor de schrijver. Ook het *overwegen* van een titel is van een andere orde dan het overwegen van delen van de romantekst. Wanneer ik tussen het ontstaansmateriaal van de roman op enkele opvallende plaatsen een verzameling titelsuggesties aantref, ga ik er van uit dat Krol het van belang vond ideeën voor de titel van zijn roman niet tussen de rest van het materiaal te verstoppert. Hij wilde ze apart daarvan kunnen overdenken en tegen elkaar kunnen afwegen.

In de ontstaansperiode van *De chauffeur verveelt zich* blijkt Krol veel titelsuggesties op een speciale plaats te hebben genoteerd; 'Ulk' is echter nooit tussen die apart gehouden titelsuggesties terechtgekomen. Daarmee is het niet meer dan een verstopte suggestie, die ken-

[1] Ik ga voorbij aan de vraag of Krol met *Ulk* een Hollandse pendant van *La Nausée* heeft willen schrijven.

nelijk voldaan heeft als titel van een voorpublicatie. Merkwaardig blijft natuurlijk wel dat het, anders dan veel van de apart gehouden, afgewogen en verworpen suggesties, romantekst is geworden. Voor de lezer van de roman levert de geciteerde passage, vooral omdat een samenvatting van de thematiek van het boek er in één adem op volgt, onontkoombaar een bijdrage aan de titelverklaring.

Een bijdrage, geen definitieve titelverklaring. Een niet onbelangrijke bijdrage misschien, maar bij voorbeeld door critici niet opgemerkt. Wanneer die zich wagen aan een titelverklaring, verwijzen zij veelal naar de passage op pp. 123-124, waarin sprake is van een chauffeur die de opdracht van een passagier uitvoert en van een passagier die deze opdracht direct her ziet wanneer zij gerealiseerd gaat worden.¹ Dit alles laat ik voorlopig voor wat het is. Het niet gepubliceerde materiaal is namelijk zo rijk dat ik dat eerst wil presenteren, om er vervolgens een spoor in te volgen dat leidt tot verklaring van de uiteindelijke titel.

2. De lange weg naar een titel

Twee stofmapomslagen waarin het getypte en geschreven materiaal van de eerste versie van de roman; tussen dit materiaal twee blaadjes. Dat zijn de plaatsen waar ik door Krol overwogen titels heb aangetroffen. Op grond van de plaats op de stofmappen en het gebruik van verschillende kleuren inkt heb ik een volgorde proberen te reconstrueren in het proces van genetische manipulatie dat tot de uiteindelijke titel heeft geleid. Zie de hieronder gecursiveerde tekst. Het commentaar erbij geeft niet alleen wat feiten door, maar suggereert ook zo nu en dan waarom Krol met een bepaalde titel tevreden was of waarom hij hem weer verwierp:²

[1] Vijf maal impliceert de interpretatie dat de criticus deze passage als titelpassage beschouwt (Fens in beide gevallen, Bosma, Auwera en Van Santvoort). Zonder dat zij op deze passage hoeven te doelen, geven ook Bernlef, De Moor en Komrij een (soms wel erg zwierige) titelverklaring. De enige die aangeeft dat hij de titel niet verklaart, omdat hem dat voorlopig te moeilijk is, is Van Deel. [2] Zie de foto's van beide omslagen tegenover pp. 209 en 211. Toen ik Krol ernaar vroeg, wist hij zich niet meer de precieze volgorde te herinneren. De door mij gepresenteerde achtte hij mogelijk.

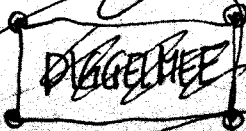
Waarom is geen arbeidsterken

De daggen 2 de 2 de 2 de

De overvulligen

DE WEE NAAR DE DE GERECHTIGHEID
WITTE RECHTVAARDIGHEID

Wat is de uitkomst



XII DE WAARDE

De daggen 2 de 2 de 2 de

Van de uitkomst afgeleide

Industrie feneit 1000

GERRIT KROL

$40 \times 8 \times 250 = 40 \times 2000 =$

80.000.000.000

De daggen 2 de 2 de 2 de

De daggen 2 de 2 de 2 de

9	Amst	20	20	20	→	15	—	—	—
15	It	21	30	10	→	15	—	—	—
5	N.O.	3	22	2	→	4	—	—	—
14	Taal	14	37	5	→	9	—	—	—
10	Amst	29	2	→	3	—	—	—	—
22	Gm.	34	45	6	→	6	—	—	—
15	Amr.	13	28	11	→	15	—	—	—
15	Calst.	16	95	7	→	15	—	—	—
10		121	95			128			

$10 + 100 = 110$
 $110 \div 114 = 19.4$

Alle antwoorden behalve de glimlach

De daggen 2 de 2 de 2 de

De Industrie geneest alle leed. Mooi middenop de stofmap, deze volzin; precies waar je als schrijver vindt dat de titel hoort te staan. Toch doorgekrast later.

$40 \times 8 \times 250 = 40 \times 2000 = 80.000$ werkuren. Ook doorgekrast.

Waarom ik geen arbeider ben. Omcirkeld.

De vlaggen van de industrie of: Waarom ik geen arbeider ben. Het eerste deel onderstreept. Later doorgekrast. Streep door het tweede deel.

Het diepe en het vreselijke. Inderhaast, in zwart, maar al gauw in blauw doorgekrast.

PIGGELMEE *de xide*; PIGGELMEE DE TWAALFDE. Een nieuwe balpen: blauw in plaats van al het zwart tot nu toe. In letters? In Romeinse cijfers? Kras erdoor.

PIGGELMEE / *een boek voor topmensen* / GERRIT KROL. Dezelfde pen. Tamelijk definitief, net als de eerste titel op de plaats waar een titel hoort te staan.

Met blauwe viltstift een kras door de ondertitel; met dezelfde inkt een feestelijk kader om de titel: PIGGELMEE.

Alles automatisch – behalve de glimlach. Een nieuwe poging in zwart.

De vlaggen van de industrie. Inderhaast en slecht leesbaar geschreven.

Hou de motoren draaiende... [Houdt uw lamp brandende?].

Hoe meten we de inhoud van een tank? Omcirkeld.

Een rode pen gepakt; het wordt nu ernst. Een kruis door de laatste vier, een kras door PIGGELMEE. Het wordt: DE WEG NAAR DE WITTE RECHTVAARDIGHEID.

Overdag beseft dat het dat niet is, en op een memoblaadje genoteerd: *Piggelmee / of / De geprogrammeerde rechtvaardigheid.*¹

Dit thuis op het omslag van de stofmap geschreven: PIGGELMEE / of / DE GEPROGRAMMEERDE RECHTVAARDIGHEID.

De man met de sleutels. Nog steeds in rood. Omcirkeld. *potestas clavium* er later bijgeschreven.

Weer met zwart nu. *De stille man met de sleutel* geprobeerd. Enkelvoud, dat laatste? Meervoud? Doorgekrast.

De overtolligen. Streep eronder.

Wat nog geen krassen had, wordt nu met zwart doorgekrast. Het enige dat voorlopig overblijft: GERRIT KROL.

[1] Krol bevestigde mij dat hij notities op memoblaadjes inderdaad overdag, op zijn werk bij de NAM, maakte.

Piggehoer

~~dit~~ ~~is~~ een boek van topmensen
 en Waaronch geen kunstenaar ben

De Man met de skentels

Het Rotterdam Handboek

Hoe meten wij de inhoud van een tank?

(Hoe zijdeghydeghenals knedghenals)

Groot Kapel

DE CHAUFFEUR VERVEELT ZICH

Am	120	120	7 ^{ste}	VERSIE
Fe	30	10	10	
Sy	32	2	10	
Tu	37	5	10	
Am	27	2	10	
Go	145	6	10	
	177	32	10	
Am	83	11	10	
CRAL	95	1	10	

Een nieuwe stofmap genomen, een met lijntjes op de voorkant. Een schone lei. Op de eerste regel in zorgvuldige blokletters met een zwarte balpen geschreven: *Hoe meten wij de inhoud van een tank?* Daaronder tussen haakjes: *Mijn ontwikkeling als kunstenaar.* Op de derde regel, de laatste letter recht onder vraagteken en haakje: *Gerrit Krol.*

Toch weer onzeker. Naar de vorige stofmap gekeken en bovenaan de nieuwe, in blauw, overgenomen wat toch niet zo slecht was: *Piggelmee / of een boek voor topmensen / en Waarom ik geen kunstenaar ben.* Cirkel om de eerste twee regels. Van de vorige titel de tekst tussen haakjes onleesbaar gemaakt.

Nog eens gekeken. In rood overgenomen *De Man met de sleutels.* Niets doorgekrast.

Eronder, blauw, klein (weinig overtuigend zo): *Het Petroleum Handboek.*

Le roi s'amuse. Grappige titel. Op de onderkant van een A4-tje. Eronder geschreven: *Le poète s'ennuie.* Toch liever geen Frans. In het Nederlands: *De dichter.* [Flauwe reactie van de kritiek: 'De lezer ook.' Dit zien te vermijden.¹] Wat ook kan: *De gastheer.* Is een dichter een gastheer? Gaat het boek over een gastheer? Over wie gaat het boek, behalve over een dichter? Een bestuurder? *De chauffeur.* Een kras door die drie namen. Opgeschreven: *De chauffeur verveelt zich.*

Op de tweede stofmap, direct onder de naam van de schrijver, over de volle breedte van de regel: DE CHAUFFEUR VERVEELT ZICH. Volgende regel: *1ste versie.*

Verschillende titelsuggesties zinspelen op bestaande titels of bekende uitdrukkingen. Op 'de tijd heelt alle wonden' bij voorbeeld (de eerste) of (de tweede) op een titel als *8.100.000 m³ zand*, roman uit de Nieuwe Zakelijkheid, waaraan Reinders later Krols roman zou relateren.² Op *Waarom ik niet kranzinnig ben* van Maurits Dekker,

[1] Bovendien zou de titel 'De dichter verveelt zich' een verkeerd accent leggen, gezien Krols opmerking: 'De chauffeur verveelt zich gaat over de man die zo nodig op een laboratorium wil werken en die tegen het gepre-disponeerde kunstenaarschap is.' (Max van Rooy, 'Schrijver Gerrit Krol')

[2] Zie hierboven, pp. 79 vlgg. Curieuze bijkomstigheid is dat M. Revis, de auteur van *8.100.000 m³ zand*, in 1959 ook nog de roman *Spoorzoekers* heeft geschreven, gelokaliseerd in het Shell-laboratorium in Amsterdam-Noord waar Krol toentertijd werkte en waar ook Gerrit in *De chauffeur verveelt zich* zijn eerste werkkring vindt. Bij navraag bleek mij overigens dat Krol niet van het bestaan van deze roman op de hoogte was.

op de uitspraak van Nietzsche: 'Naarmate [de mens] groeit in het verhevene en het goede, groeit hij in het diepe en het vreselijke' (p. 119),¹ noem maar op. Zeker kan grondig zoeken in de roman sporen van dialoog met Nieuwe Zakelijkheid, Dekker en Nietzsche aan het licht brengen. In een roman als *De chauffeur verveelt zich* vind je, zo is ook in ander verband gebleken, herhaaldelijk sporen van andere teksten.² Bij Krol vormen die teksten een uiterste gemêleerd gezelschap. Maar dat neemt niet weg dat ze vrijwel alle toegang lijken te bieden tot centrale kwesties. De roman is net zo'n schijndoolhof als menig gedicht: vanuit veel ingangen leiden wegen naar het middelpunt, soms lange, maar vrijwel altijd kronkelige.

In het volgende beperk ik mij echter tot de definitieve titel en een paar verworpen titelsuggesties. Langs de weg van een onderzoek naar hun betekenis probeer ik te achterhalen waarom een roman waarin nergens expliciet wordt gezegd dat de (of een) chauffeur zich verveelt, *De chauffeur verveelt zich* heet. Daartoe stap ik eerst de roman binnen langs de weg van Piggelmee, wiens naam tot vijf maal toe op de titelnominatie heeft gestaan.

3. Piggelmee gemanipuleerd

De chauffeur verveelt zich had bijna een veel langere dubbeltitel gehad: *Piggelmee, of De geprogrammeerde rechtvaardigheid*; of: *Piggelmee, een boek voor topmensen*; of: *Piggelmee de xide [de twaalfde]*; of: *Piggelmee of een boek voor topmensen en Waarom ik geen kunstenaar ben*. Al deze titelsuggesties staan op een prominente plaats temidden van de andere: hetzij in kapitaal, hetzij in dezelfde letters en met dezelfde kleur inkt als de naam 'Gerrit Krol', hetzij groot bovenaan de stofmap.

De geprogrammeerde rechtvaardigheid, topmensen en Krols kunstenaarschap laat ik op het tweede plan waar ook Krol ze plaatste; allereerst wil ik de sporen van Piggelmee in *De chauffeur verveelt zich* en het belang ervan nagaan. Daartoe is een korte inleiding in de Piggelmee-kennis misschien wel nuttig.

[1] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, p. 33. [2] Riffaterre noemt zulke taaluitingen die bijdragen aan de betekenisvorming van een literair werk 'hypogrammen'. (Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, p. 23) Zie ook hoofdstuk 6.

Vrijwel iedereen die in Nederland na 1920 is opgegroeid, kent de figuur van Piggelmee, want sinds dat jaar heeft de Rotterdamse firma in koffie en thee 'De Erven de Wed. J. van Nelle' miljoenen exemplaren van de boekjes met avonturen van deze dwerg gedistribueerd.¹ Het eerste – en daar gaat het om – was *Van het Toovervischje*, een berijmde en aan het commerciële doel aangepaste bewerking van een sprookje van Grimm, 'Van de visser en zijn vrouw'.²

Zowel het sprookje als de bewerking geven een illustratie in fasen van de zegswijze 'wie het onderste uit de kan wil hebben, krijgt het lid op de neus'. Maar waar bij Grimm onderin die kan metafysica zit, zit er bij Van Nelle gewoon koffie. En de dramatische tegenstelling tussen groeiende begeerte en onheilspellende weersomstandigheden uit het volkssprookje ontbreekt in *Van het Toovervischje* ten enen male. Desondanks zijn er legio overeenkomsten.

Een dwergenpaar woont niet ver van zee in een omgekeerde pot, en zo gauw de vrouw weet dat er vlak bij de kust een vis gesignaleerd is die wensen in vervulling laat gaan, stuurt zij haar man naar het strand met het verzoek om een betere woning. Als blijkt dat het systeem van wens en vervulling echt werkt, komt er in de vrouw een mechanisme van verlangens op gang dat net zo onstuitbaar is als aanrollende golven in de branding. Haar man moet daarom opnieuw naar het strand, en opnieuw, en opnieuw; iedere keer als hij terugkeert, is weliswaar de vorige wens vervuld, maar niet haar begeerte naar nog meer en nog groter. Protesten van de man baten niet.

[1] Van het eerste deel zijn in de loop der jaren anderhalf miljoen exemplaren uitgebracht. In de jaren zestig was uitgave van deze boekjes, ingevolge de cadeauwet, in Nederland verboden; in 1970 kreeg Piggelmee dispensatie. Er worden nog jaarlijks 25 000 exemplaren van geproduceerd. (Zie: Marja Baeten, 'Kabouter krijgt onderhoudsbeurt'.) [2] Claes geeft de volgende informatie: van *Van het toovervischje* (geschreven door Leopold, een pseudoniem voor L. C. Steenhuizen) bestaan verschillende versies. De oudste bevat 25 losse illustraties van een onbekende illustrator (Formaat: 20 × 28; gebonden; Rotterdam 1920). Tot 1935 zijn er verschillende herdrukken van verschenen, soms samen met *Hoe Piggelmee groot werd* (oorspr. 1923), in verschillende lay-out, al of niet gebonden. In 1936 verscheen het boek op oblong-formaat, met nieuwe, ingedrukte illustraties van Nans van Leeuwen. In 1949 veranderde de titel in *Het toervisje* en waren er 27 nieuwe, losse illustraties, opnieuw van Nans van Leeuwen. In 1971 werd de uitgave van 1920 weer uitgebracht, maar met ingedrukte illustraties. (Marc Claes, *Verzamelkrantcollectie 2.*) Het plaatje van Krol komt uit de versie van voor 1936.

Tenslotte bewerkstelligt haar ongekende grootheidswaan de ondergang van de vrouw, want wanneer zij het onvervulbare wenst, wordt alles haar ontnomen wat zij door bemiddeling van de vis gekregen had, en wonen zij weer als een dwergenpaar in een omgekeerde pot. Tot zover de overeenkomsten.

In de versie van de gebroeders Grimm is de man een hengelaar die op zekere dag een bot vangt; deze smeekt hem in het water teruggegooid te mogen worden, omdat hij een betoverde prins is. De hengelaar doet dat, maar wanneer hij dit aan zijn vrouw Ilsebil vertelt, verwijt die hem dat hij niet de gelegenheid te baat genomen heeft om iets te wensen. In plaats van de stinkende po waarin het echtpaar woont, zou de vrouw op zijn minst wel een hutje willen hebben. Zoals gezegd gaat de man op pad en willicht de bot het verzoek van zijn vrouw in.

Twee weken later is de hut haar al te benauwd en wil zij een groot stenen slot. Ook dit krijgt ze, maar wanneer zij de volgende dag vanuit haar bed over het land uitkijkt, beseft zij dat een bijpassende functie nog ontbreekt; daarom wil zij dat zij en haar man koning worden. Ondanks bezwaren van de man wordt ook deze wens overgebracht, en nog dezelfde dag promoveert Ilsebil, nadat zij dank zij de bot koning is geworden, tot keizer en tot paus.

Maar terwijl haar glorie, macht en aanzien groeien, worden de elementen steeds dreigender. Pracht en praal en macht van Ilsebil kunnen alleen maar toenemen ten koste van de pracht van de natuur. Is het buiten pikdonker, dan is het in de kerk die haar paleis tenslotte geworden is, helder licht door duizenden kaarsen en zuiver goud.

De man houdt Ilsebil voor dat zij, nu de hoogst mogelijke wens in vervulling is gegaan, werkelijk tevreden moet zijn. Maar zij betwijfelt dat. 's Nachts doet zij geen oog dicht, en tegen zonsopgang beseft zij dat zij in plaats van diens plaatsbekleder God zelf wil worden, om zo de loop van zon en maan te kunnen regelen. Zij port de man wakker, maar nog dringender dan vorige keren probeert die haar van het onmogelijke van haar wens te overtuigen. Pas als zij woedend wordt, vliegt hij ervandoor. Wanneer hij ten slotte in een laatste krachtsinspanning de wens van zijn vrouw tegen het geweld van wind en water in schreeuwt, antwoordt de bot dat hij wel terug kan gaan, omdat Ilsebil weer in de po zit.

In de zeer vrije bewerking op rijm van dit sprookje, die *Van het Toovervischje* is, is het de man die een naam heeft; Piggelmee¹ en zijn vrouw wonen bovendien niet in een po, maar – iets keuriger – in een omgekeerde keulse pot. Verder is Piggelmee geen visser, maar jager. Van het bestaan van de tovervis komen zij op de hoogte door een bericht in de ‘Dwergenkrant’.

Ook de verhouding tussen man en vrouw is in de Piggelmeeversie anders dan in die van Grimm. In de oudste versie ligt elk initiatief bij de vrouw; in de bewerking is het de man die, na overleg, het eerst wat te wensen heeft: ‘een *huisje* / Met een schoorsteen en een dak.’ Hoewel de vrouw dit verzoek aanvankelijk te gewaagd vindt, verliest zij na inwilliging van deze eerste wens haar schroom, en beginnen de rolverhoudingen meer op die in het sprookje te lijken: eerst wil zij meubels, dan mooie kleren voor hen beiden, daarna een hulp in de huishouding, vervolgens een volle zak met geld, en dat alles binnen één dag.

De volgende dag gaat Piggelmee niet meer op jacht: geld is er genoeg, en hij kan nu thuis op zijn gemak koffiedrinken. Maar omdat de koffie hem niet smaakt, zegt hij tegen zijn vrouw dat zij, nu ze rijk zijn, wel een beter soort kunnen drinken. De vrouw weet niet welke dat zou moeten zijn en suggereert hem de vraag aan het tovervisje voor te leggen. Uiteraard, gezien de herkomst van het Piggelmee-boekje, adviseert het visje Van Nelle’s koffie.

Zo gaat het nog maanden door: Piggelmee wordt met de meest onnozele vragen naar zee gestuurd, als was het visje zowel keukenprins als gediplomeerd loodgieter. Er is absoluut geen sprake van een escalatie van wensen. Pas in de beschrijving van de laatste wens zitten weer wat parallellen met het oorspronkelijke sprookje.

Net als bij Grimm begint de aanloop tot deze wens op een ochtend, zij het niet de ochtend na een doorwaakte nacht. De introducerende strofe luidt: ‘*Eéns, het was zoo koud dien morgen, Moest onze arme Piggelmee, / Hij wou juist wat langer slapen, / Toch naar ’t vischje, toch naar zee.*’

Net als bij Grimm is de man moe, en met enige goede wil valt de kou als een voorbode van naderend onheil te beschouwen. De vrouw wil namelijk dat Piggelmee om nog betere koffie gaat vragen

[1] Het woord ‘Piggelmee’ lijkt mij een samentrekking van het woord ‘pyg-mee’ en de naam Timpe Tee, waaronder in het sprookje de bot wordt aange-roepen; in aantal lettergrepen komt het bovendien overeen met Ilsebil. In andere Piggelmee-deeltjes heet de vrouw Tureluur.

dan die van Van Nelle. Begrijperlijkerwijs treedt zij met deze vraag buiten de grenzen van het mogelijke en dus wordt hun alles weer ontnomen wat de vis had gegeven.

Omdat een dergelijk einde voor een commerciële versie weinig gelukkig is, volgt er nog een episode waarin de vis, uit medelijden met Piggelmee, hen in hun keulse pot toch Van Nelle's koffie laat drinken. De nogal drabbige moraal is dan: hoe arm je ook bent, Van Nelle's koffie maakt je gelukkig.

Nergens in de roman wordt Grimm genoemd; Piggelmee daarentegen herhaalde malen, zij het niet in de woorden van de verworpen titelsuggesties.¹ Eerder heb ik al aangegeven in welk emotioneel complex Piggelmee en diens roep tot het visje voor Krol passen.² Het is daarom niet vreemd dat de metaforen voor de verhouding tussen Gerrit en Marie die Krol aan het Piggelmee-verhaal ontleend heeft, zich laten verbinden met die van andere verworpen suggesties en die van de uiteindelijke titel.

De eerste keer dat Piggelmee ter sprake komt, zijn we al in de tweede helft van het boek. In de betreffende paragraaf, 7.0., wordt een ogenschijnlijk gelukkige periode uit het leven van Gerrit beschreven: hij heeft dan, in Groningen, werk dat hem bevalt, hij voelt zich nuttig en wanneer hij en Marie oude kennissen bezoeken, maken zij de indruk dat het hun goed gaat. Toch blijkt voldoende uit terloopse opmerkingen dat die voorspoed en dat geluk alleen maar een vernisje zijn op hun nog steeds broze verhouding. Pas in de nogal abrupte verwijzing naar Piggelmee³ komt dat in al zijn navrante scherpte aan het licht:

'V.: Waarom werd het vrouwtje van Piggelmee steeds venijniger? / A.: Niet omdat ze steeds meer wilde hebben, want dat kreeg ze immers. Nee, ze had de pest in omdat Piggelmee zo vaak van huis was. Dat staat niet in het boek van Van Nelle, maar zo is het wel. Hij werd er elke keer weer op uit gestuurd. Liep hij op zijn klompjes door de duinen, maar wat je niet leest is dat hij zelf zo graag wilde en toch kun je het weten, want op een van de eerste bladzijden staat al: schoot een haasje of konijn. Piggelmee was een jagertje.' (p. 85)

[1] Desgevraagd deelde Krol mij mee dat het sprookje van Grimm hem in concreto weliswaar onbekend was, maar dat de hoofdlijn daaruit zo universeel is dat je het als het ware vanzelf kent. [2] Zie hierboven, p. 180. [3] Een dergelijke abrupte verwijzing suggereert dat Krol ervan uit gaat dat de lezer vertrouwd is met Piggelmee.

Dat Gerrit genietend door de provincie Groningen kan rijden, wekt de jaloezie van Marie. Die uitleg van de verhoudingen in *De chauffeur verveelt zich* levert *Van het Toovervischje*. Het werkt als een symbool, omdat het verband tussen Piggelmee en de vertelde geschiedenis alleen maar wordt gesuggereerd. In de vorm van een vraag met antwoord wordt de paragraaf samengevat, als was het er een uit een leerboek voor Piggelmee-kunde. Deze verrassende vorm past heel goed bij Krols opvattingen over lateraal denken.

Elders blijkt de lectuur van *Van het Toovervischje* Gerrit niet alleen inzicht te verschaffen, maar ook troost; het verband tussen zijn eigen situatie en die van Piggelmee wordt nu, in hetzelfde hoofdstuk 7, geëxpliciteerd. Anderen, zegt hij, mogen getroost worden door Pinokkio of Pierrot, hij, 'die de Frans/Romaanse literatuur niet ken[t], vind[t] troost in [het] plaatje, van Piggelmee'¹ waarop je het moment ziet dat diens vrouw hem uit bed trekt voor zijn laatste – en fatale – opdracht, met daaronder de woorden: 'Hij wou juist wat langer slapen'. Dit plaatje staat in *De chauffeur verveelt zich* afgedrukt (p. 98), met het commentaar: 'De vrouw die mij uit het bed trekt is niet Marie. Het is alleen maar een sterke kracht, genaamd de Plicht. En dat is, als je het goed bekijkt, ook wel literatuur misschien, over honderd jaar.' (p. 99)

Voelt Gerrit zich getroost doordat er in de literatuur lotgenoten te vinden zijn? Of doordat hij beseft dat je beter door je eigen plichtsgevoel tot daden kunt worden aangezet dan door je vrouw? Getroost door literatuur of door realiteit? Het lijkt niet zoveel verschil te maken, omdat wat nu nog als harde werkelijkheid gezien wordt, over honderd jaar wel fictie zou kunnen zijn. Impliciet wordt in deze passage Piggelmee namelijk in verband gebracht met de geprogrammeerde rechtvaardigheid, een begrip dat het tot gesuggereerde ondertitel heeft gebracht: wanneer de reeds in het begin van het boek (p. 12) aangekondigde geprogrammeerde rechtvaardigheid een feit is, zijn plicht en plichtsbesef overbodige begrippen geworden, verwant aan fictie dus. Het zal de tijd zijn dat niets meer hoeft, dat er geen innerlijke drijfveren zijn noch uiterlijke opdrachtgevers. 'Zondagochtend, alle dagen van mijn leven,' heet het even later.²

[1] Uit een notitie in het manuscript blijkt overigens dat Krol eerst Jan Klaassen als het Nederlandse equivalent voor Pinokkio en Pierrot had gekozen: ook een pop dus. Hoe vaak hij ook door zijn vrouw geslagen wordt, Jan Klaassen was kennelijk niet geschikt als metafoor voor Gerrit: zowel in romantekst als titelsuggesties ontbreekt hij. Voelde Krol meer voor de metafysica van het toovervisje dan voor die van de Dood van Pierlala? [2] Ik kom daar op p. 249 nog op terug.

Evenmin als de eerste keer wordt het verhaal van Piggelmee nu zonder meer overgenomen. De eerste keer gaf Krol aan dat je ook bij het Piggelmee-verhaal tussen de regels moet kunnen lezen, de tweede dat een metafoor waarbij je het ene personage vervangt door het andere te beperkt is: de invloed van de uiterlijke factor Marie valt weg tegen die van de innerlijke factor Plicht. Die Plicht is zoiets als Piggelmees jagersinstinct: een onweerstaanbare innerlijke drijfveer, een zwakte waarvan de buitenwereld moeiteloos kan profiteren.

In deze beide passages is de rol van Piggelmee ingebed in emoties: het venijn van Marie, het plichtsgevoel van Gerrit. De derde Piggelmee-passage is neutraler: 'Piggelmee, hollende door de duinen naar de zee, is zo'n [op afstand bestuurd geautomatiseerde, AZ] actie. De bestuurder(ster) zit thuis.' (p. 125) Een ander voorbeeld van zo'n actie is, volgens Krol, het autorijden. Daarmee wordt een eerste verband gegeven tussen Piggelmee en de definitieve titel.

Maar er is ook een verband tussen deze passage en het verhaal van Gerrit en Marie. De paragraaf waarin deze passage staat, is de eerste van hoofdstuk 9. Gerrit is dan alleen in Alaska en beseft hoe langer hoe meer dat hij Marie mist. Net als de beide vorige keren valt Piggelmee als een afspiegeling van Gerrit te beschouwen. Die beseft nu, door dit spiegelbeeld, dat hij weliswaar uit vrije wil bij Marie is weggegaan, maar dat Marie hem desondanks niet losgelaten heeft. Marie lijkt in alle opzichten op de thuisgebleven vrouw van Piggelmee.

De vierde Piggelmee-passage – de hereniging van Gerrit met Marie heeft dan inmiddels plaatsgevonden – vormt van deze reeks als het ware de overtreffende trap. De naam van Piggelmee valt nu niet meer, noch wordt er naar diens vrouw verwezen, maar er is direct sprake van de figuur op de achtergrond in het sprookje zelf, het Toovervischje:¹ 'Ik zei dat ik nooit meer van een andere vrouw zou kunnen houden dan van haar en ik gaf de redenen aan waarom [...] en zij, in het licht van de nacht, hield me nog staande, zeggende, als het Toovervischje, dat, met haar, de hele wereld voor mij was.' (p. 131)

Piggelmee die zichzelf als jager de duinen in stuurt en zijn vrouw die hem om boodschappen stuurt, dat zijn twee vormen van sturen die samenvallen, hoewel ze niet met elkaar in harmonie zijn. Het

[1] Bij Claes wordt de titel altijd met één 'o' gespeld. (Marc Claes, *Verzameling* *krantcollectie 2*)

visje, wezen van een andere orde, is tot een hogere, want harmoniërende vorm van sturen in staat. Aan zo'n wezen van een andere orde nu wordt Marie gelijk na de hereniging in Alaska. Zij is dan geen ontevreden, veeleisende vrouw meer die Piggelmee-Gerrit manipuleert. In de hereniging lijken de alledaagse verhoudingen van sturen en gestuurd worden opgeheven door wat je een *deus ex machina* zou kunnen noemen.

Behalve deze vier expliciete verwijzingen naar het Piggelmee-verhaal vallen er ook nog wat verborgen parallellen te signaleren. Zo is Marie op het moment dat Gerrit met haar in contact komt, koffiemeisje. Zij heeft in deze introductie zowel trekken van de vrouw van Piggelmee als van het tovervisje: zij gooit resoluut het maatglas weg waaruit Gerrit jarenlang zijn koffie had gedronken en vervangt dit door een schoon (p. 13). Als zij enige tijd later getrouwd zijn, is een van Gerrits grootste weekendgenoegens het geborgen zijn in 'de geur van ophanden zijnde koffie' (p. 18). Wij bevinden ons dan echter, anders dan bij Piggelmee, nog maar aan het begin van de geschiedenis; Gerrit en Marie zijn dus nog boordevol verlangens. Zou Gerrit op dat moment al in Piggelmee-metaforen denken, dan zou hij nog de oorspronkelijke armeluiskoffie drinken en dan zou hij in Marie nog niet meer zien dan de vrouw van Piggelmee aan het begin van haar wensreeks. Dat zij uiteindelijk de gedaante van het tovervisje zou aannemen, kon hij nog niet vermoeden.

Meer nog dan door dit dunne koffiedraadje is de geschiedenis van Gerrit en Marie met het Piggelmee-verhaal, en met het oorspronkelijke sprookje, verbonden door de draad van de nooit vervulde wensen. Van deze draad vormt ook het einde van de roman een onderdeel. Op de vraag van Van Deel waarom hij *De chauffeur verveelt zich* liet eindigen met het woord 'eeuwigheid', antwoordde Krol: 'Omdat dat het hoogste is wat je kunt bereiken, he. En het staat er zo droog aan het eind. Een klap!'¹ Dat is andere koffie dan Van Nelle's koffie; heuse metafysica, zou ik zeggen.

Een onderlinge vergelijking van de concrete wensen lijkt me minder nuttig dan die van de globale structuur. Ook in *De chauffeur verveelt zich* komt aan groei een abrupt einde. Anders dan in het sprookje echter is er in Krols roman sprake van meer dan één groei-cyclus en daardoor ook van meer dan één breukmoment, en zijn er meer gebieden waarop op- en neergang betrekking hebben dan al-

[1] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 53.

leen dat van de materiële voorspoed. In ander verband merkt Gerrit op dat een automatische Sisyphus zijn levenswerk zou zijn (p. 115), maar soms lijkt het wel alsof in zijn eigen ontwikkeling dat levenswerk al gestalte heeft gekregen; die uitvinding is dus niet meer nodig. Alleen het slothoofdstuk onttrekt zich aan de neergang.

De parallel met het Piggelmee-verhaal geldt niet tot aan het eind. Je zou kunnen zeggen dat Krol zijn roman beëindigt voordat de fatale wens kan worden uitgesproken, zodat de vis niet kan straffen.¹ Beter is het te zeggen dat deze wens wel wordt uitgesproken, zij het niet meer geformuleerd als een wens van het personage Gerrit maar als een zekerheid van de auteur Krol; die richt zich aan het slot direct tot zijn lezers en lezeressen. Daarmee treedt hij buiten de grenzen van zijn verhaal op een manier die in het verhaal van Piggelmee aan het tovervisje is voorbehouden.

Voor een nadere uitleg van de wending die het verhaal neemt, is meer nodig dan alleen aandacht voor Piggelmee. Iets daarvan komt verderop aan de orde.

In drie van de vier Piggelmee-passages staat dat iemand op pad gaat omdat hij, door zichzelf of door een ander, gestuurd wordt. In de eerste wordt Piggelmee zowel door zijn vrouw als door zichzelf gestuurd, in de tweede is een innerlijke drang, de Plicht, zijn motor, in de derde wordt alleen de thuis zittende vrouw als bestuurster beschouwd. Daarenboven kun je je op grond van de vierde passage afvragen in hoeverre het tovervisje alles heeft geleid. Zodat de vraag is: wie heeft welk stuur in handen?

Zo kom ik toch, vanuit de verworpen titelsuggesties, bij de gekozen titel terecht. In een beschouwing over een roman die *De chauffeur verveelt zich* heet, luidt de vraag: wie of wat is de chauffeur? Aan een antwoord op die vraag heb je pas wat als je bovendien weet wat verveling is en waarmee dat in deze roman samenhangt. Dat de speurtocht naar een en ander mij ook op het spoor brengt van nog een sprookjesfiguur – of liever: een sprookjesachtige figuur – maakt een en ander des te interessanter.

[1] Je zou ook kunnen zeggen dat Krol hier een overstapje maakt van Grimm en Piggelmee naar het verhaal van de Japanse steenhouwer; Gerrit ervaart zijn lot immers niet als een straf, maar als een beloning.

4. De functies van verveling

Over de gedachte waaruit *De chauffeur verveelt zich* ontstaan is, zegt Krol tegen Van Rooy: 'In 1966 is dit boek al zo'n beetje bij me opgekomen met vragen als: waarom werk je, het komt vaak voor dat je je verveelt als je werkt, maar als je droomt verveel je je niet.'¹ Voor hem is, net als voor ieder ander, 'zich vervelen' dus allereerst iets passiefs en negatiefs: iemand die zich verveelt, is niet in staat zijn tijd aan gewenste activiteiten te besteden, en is daardoor onaangenaam gestemd. Maar reeds op de tweede tekstpagina van de roman wordt van het begrip een omschrijving gegeven die duidelijk maakt dat het minder passief moet worden opgevat en dat het veel te maken heeft met de omgang van een individu met zijn omgeving.

Er wordt daar verteld dat de achttienjarige Gerrit vooral leerde omgaan met andere mensen dan met zijn schoolgenoten. Hij had bezwaren tegen het onechte gedrag van die laatsten, omdat dat te veel op zijn eigen gedrag leek. Wilde hij erachter komen wat dan wel echt was, dan moest hij een andere omgeving kiezen, en wel van leeftijdgenoten die niet meer op school zaten, maar die al een functie vervulden in het dagelijks leven; hij moest zich niet meer spiegelen aan zijn gelijken, maar aan zijn tegendeel:

'[...] daarom ging ik met die fabrieksjongens mee. Niet omdat ik iets van ze kon leren of ze wilde "leren kennen", zo interessant waren ze niet, maar om me zélf te leren kennen, daar ging het om. Om mij zelf. Ik was veel op straat te vinden, leerde me *vervelen* (= *aanpassen aan de anderen*) en zat de zaterdagavond vaak in cafés. / Maar een café is niet een goede plaats voor mij. Cafés zijn goed voor mensen die op een of andere manier gezelligheid zoeken. Het zijn niet de plaatsen om vooruit te komen.' (p. 6) [Cursivering van mij, AZ]

De achttienjarige Gerrit bevindt zich in vergelijkbare omstandigheden als Kraus Koster in *De rokken van Joy Scheepmaker*: hij zoekt weerstanden.² In plaats van mee te drijven met de stroom van zijn soortgenoten, beweegt hij zich er tegen in, om – paradoxaal genoeg – met de stroom van de fabrieksjongens mee te drijven. Hij doet, in zijn eigen woorden, wat slecht voor hem is om achter zijn eigen echtheid te komen. Een gedragswijze die correspondeert met het laterale denken. Al snel blijkt namelijk dat de fabrieksjongens

[1] Max van Rooy, 'Schrijver Gerrit Krol'. [2] *De rokken van Joy Scheepmaker*, p. 21: 'Begrijpt men dit? Kraus zoekt weerstanden.' Kraus, die de militaire dienst net achter de rug heeft, is niet zoveel ouder dan Gerrit.

hooguit de rol van katalysator hebben vervuld in het proces dat tot zelfkennis leidt: via zijn omgang met hen komt Gerrit erachter dat zij het tegendeel vormen van de ontwikkeling die hij voor zichzelf wenst. Zij hebben daarna als mogelijk voorbeeld afgedaan; een voorbeeldig spiegelbeeld vindt Gerrit vervolgens in de opkomst van de industrie.¹

Verveling is dus een kwestie van aanpassing aan degene van wie je verschilt, van conformisme en meedrijven met die stroom.² Het ontstaat uit een mengsel van activiteit (het zoeken van een andere omgeving) en passiviteit (meegaan in de bewegingen van die andere omgeving) en het betekent in de geciteerde passage ook dat iemand dat doet om een ander doel te bereiken dan zijn omgeving. De verveling wordt nooit om zichzelf gezocht.

Dit besef van de tweeledigheid van verveling (actief en passief, positief en negatief) blijft voor Gerrit van groot belang. Wanneer hij bij voorbeeld naar Amerika gereisd is, wil hij graag naar de enige Amerikaan die hij kent, Thomas Dodd in Houston, ondanks het feit dat hun karakters sterk verschillen. Dodd is een man van uitgesproken meningen, die gelooft in actie: anders dan Gerrit meent hij dat het mogelijk is via een politieke carrière orde te brengen in de wereld; anders dan Gerrit ook vindt hij het schrijven van een roman tijdverspilling:

‘Hij vond zonder meer – zonder te vragen bij voorbeeld wat voor roman het dan zou worden – dat ik op die manier mijn tijd verknoeide. Dat wilde ik wel toegeven, ik wilde... maar hij luisterde niet zozeer en ik vond het best. / Bij mensen als Dodd voel ik mij op mijn gemak. Ofschoon dit gemak voor een groot deel bestaat uit verveling, loop ik bij zulke mensen, en dan bedoel ik in zo’n maatschappij, nooit de kans, afgeleid te worden van het doel dat ik mij enigszins stel: beschrijven hoe deze wereld in elkaar zit zonder het oogmerk deze te veranderen of te doen veranderen.’ (p. 109)

[1] De titel *De Industrie geneest alle leed* zou zeker op deze passage volkomen van toepassing zijn geweest. [2] Ik gebruik met opzet dit beeld, omdat ook Krol het gebruikt in zijn voorstelling van de functie van de mens (p. 47: ‘Wat is de functie van de mens? In de automatisering een schakel die op zijn rug in de blauwe, lauwe golven ligt en drijft, handen als vinnen, langsij, bijna roerloos, en *niet kan ophouden* met genieten.’). Pas in het laatste hoofdstuk van de roman heeft Gerrit zelf deze situatie bereikt (p. 124: ‘Een tennisbal drijft. En zo drijf ik ook. Er is water om mij heen dat daarvoor zorgt, *wat ik ook doe*.’; p. 130: ‘[...] vrijheid is alleen goed voor mensen die een deel van een rivier kunnen zijn. // Je moet vloeibaar kunnen zijn. // Een pluisje op de wind.’).

Net als in zijn omgang met de fabrieksjongens blijkt Gerrit dus met opzet het gezelschap te verkiezen van iemand bij wie hij zich verveelt. Hij is zelfs bereid tot laffe meegaandheid, als die hem maar in staat stelt belangrijker doelen in het oog te houden. De paar woorden waarmee Dodd tot representant van een hele samenleving wordt gemaakt, overbruggen het verschil tussen hem en de fabrieksjongens.

Verveling, zo blijkt nu dus twee keer, is als noodzakelijk kwaad een voorwaarde voor iemands verdere ontwikkeling: wie zich in een bepaalde omgeving en in bepaald gezelschap verveelt, zal zich beter bewust kunnen blijven van datgene wat hij wil, dan iemand die zich in die omgeving als een vis in het water voelt. De aanpassing aan anderen is daarbij, als uiterlijke kwestie, slechts een vorm van mimicry.

Zo gauw de oorzaken van verveling niet gezocht kunnen worden in een direct aanwezig gezelschap, komen de zaken echter wat anders te liggen. Wanneer Gerrit bij voorbeeld in San Francisco, enige tijd na zijn ontmoeting met Dodd, met 'het gemene volk' verkeert, vraagt hij zich af hoe het mogelijk is dat sommigen wel schrijven en anderen ('zij die hetzelfde beleven als ik') niet: 'Is het de diepte, de kwaliteit van mijn gevoelens of is 't het gemak waarmee ik ze uit, dat wil zeggen de ondiepte ervan? / Ik ken mensen die sterkere gevoelens hebben dan ik. Het voornaamste van mijn gevoelens is niet dat ze sterk zijn, maar dat ze mij vervelen en als zodanig benauwen ze mij. Ik beschrijf ze omdat het mechanisme van het opschrijven mij in staat stelt er steeds weer andere namen voor te verzinnen, maar in wezen zijn het steeds dezelfde gevoelens die ik beschrijf, ik raak ze niet kwijt.' (pp. 118-119)

Was er in de omgang met de fabrieksjongens en met Thomas Dodd nog sprake van een vruchtbaar soort verveling, die er zelf toe bijdroeg dat zij overwonnen werd, nu blijkt dat de van binnen uit komende, permanente verveling als enig positief neveneffect heeft dat Gerrit nooit uitgeschreven raakt. Dat beschrijvingen niet bijdragen aan maatschappelijke veranderingen, wordt als een *streven* gepresenteerd; dat ze evenmin bijdragen aan emotionele veranderingen of een persoonlijke katharsis, lijkt eerder een niet beoogde *onvermijdelijkheid*. Verveling die voortkomt uit bewust opgezochte situaties, valt te dragen, omdat situaties veranderlijk zijn; verveling die voortkomt uit eigen gevoelens, is noch te ontvluchten, noch te verhelpen. Als levensgevoel is deze soort verveling verwant aan spleen, en leidt zij tot melancholie. De vluchtweg die het schrijven zou kunnen zijn, loopt parallel aan de weg van Sisypheus.

Een derde vorm van verveling is die waarbij iemand of iets een ander niet weet te boeien. Makkelijker dan andere vormen valt deze door de buitenwereld op te merken. In de volgende passage bij voorbeeld: 'Het was op een party dat ik weer met Roessing stond te praten, over een artikel dat ik in de krant had gelezen, over het ontstaan van de Etna, en omdat dit hem verveelde, haalde hij zijn vrouw erbij. Peggy.' (p. 46) Even eerder was Roessing geïntroduceerd als een man van uitgesproken meningen en, anders dan Gerrit, een liefhebber van discussie; iemand als Dodd dus. De rollen zijn hier echter omgekeerd, omdat het gesprek dit keer gaat over iets wat Gerrit wel interesseert: een geologisch verschijnsel. Roessings belangstelling hiervoor is kennelijk geringer, en wanneer deze het tijdens een gesprek daarover nodig vindt om zijn vrouw erbij te halen, legt Gerrit dat dan ook uit als een poging om aan een oninteressante situatie een andere draai te geven; hij zou dat zelf waarschijnlijk ook hebben gedaan. Zo projecteert hij zijn eigen opvatting van verveling op een ander.

Het is echter ook mogelijk dat het eigenlijk niet Roessing is die zich verveelt, maar Gerrit. Er is dan net als in de andere gevallen sprake van een negatieve ervaring met positieve gevolgen. Door zich tot vervelens toe aan te passen aan de zozeer van hem verschillende Roessing wordt Gerrit even later beloond met de kennismaking met Peggy, die de veroorzaakster zal blijken te zijn van zo ongeveer al zijn latere ambities.¹

Toch is het de vraag of dit echt een positief gevolg genoemd kan worden; Peggy is immers ook de oorzaak van hevige conflicten en mislukkingen. Na het verblijf in Italië namelijk – waar de ontmoeting met Peggy had plaatsgevonden – heeft Gerrit besloten zich volledig aan zijn schrijverschap te wijden, maar hij wordt daarbij – zoals zo vaak – geleid door ambivalente gevoelens: het lijkt er op dat hij zich door voor zijn artistieke vrijheid te kiezen volkomen aan banden legt:

'Ik zat, in die bungalow, achter een bureau dat leeg was. Ik speelde met een duimstok, een schildersduimstok die zich laat uitvouwen tot een regelmatig vijfhoek. En ik bestudeerde de werking van mijn

[1] Pas wanneer Gerrit in Amerika is, zijn de gedachten aan Peggy verdwenen, althans het obsederende van die gedachten. Wanneer Gerrits Amerikaanse vriendin Isis hem na een conflict heeft verlaten, stelt hij teleurgesteld vast dat zij nog niet over één procent van het gemene van Peggy beschikte (p. 114), en pas dan verdwijnt Peggy uit de roman.

nagelknipper. Deze voorwerpen gebruikte ik om mijn herinneringen aan Peggy weer te geven. Daar schreef ik een verhaal over. Ik was bezig mij daarop vast te zetten. Een tamelijk langdurig proces, dat gepaard gaat met intense verveling, het moet drogen... Ik was altijd blij dat Marie thuiskwam.' (p. 60)

Het is een emotioneel karwei dat hier beschreven wordt. Maar wie zich ten doel stelt emoties uit het verleden levend te houden, zal de omweg moeten maken van 'zich aanpassen aan de literatuur'. Zeker achteraf is Gerrit zich ervan bewust dat schrijven over jezelf altijd een kwestie is van afstand nemen tot jezelf.¹ Verveling is ook in dit proces een kwaad waarvan hij de noodzaak beseft, omdat het de voorwaarde is voor een vruchtbaar schrijverschap. Dat zijn boek over Peggy mislukt, zou wel eens hiermee te maken kunnen hebben dat hij, mede door de afgunstige reactie van Marie, niet voldoende afstand weet te nemen, en dus niet aan de vruchtbare verveling toekomt.

Slaat de verveling in minder emotioneel beladen schrijfsituaties toe, dan grenst zij aan ergernis. Toen Gerrit over zijn in Italië voltooide werkzaamheden moest rapporteren, hinderde hem zowel de tijd die dat vergde als het feit dat hij in zo'n rapport niet kon volstaan met het argument dat hij het werk had gedaan omdat hij het wilde. (p. 42) Het is een vorm van verveling die tot niets leidt. Pas veel later, tegen het eind van de vertelde geschiedenis, blijkt in een vrijwel identieke situatie dat Gerrit zich tenminste met deze vorm van verveling heeft weten te verzoenen; dan, in Alaska, drijft hij werkelijk op de stroom mee, zonder neiging tot verzet:

'Het is alsof je een tennisbal onder water houdt. Zodra je hem loslaat, schiet hij naar boven. Een tennisbal drijft. En zo drijf ik ook. Er is water om mij heen dat daarvoor zorgt, *wat ik ook doe*. / Dit is, symbolisch, het mechanisme dat mij de middelen verschaft, ook in Fairbanks ruim te leven. Ik hoefde daarvoor alleen maar gedurende veertig uur per week in een of ander *office* met een geleerd gezicht een paar rapporten te lezen en daarna er een te schrijven. Mensen van mijn soort schrijven altijd meteen een rapport. De passagier die de ander zegt hoe hij rijden moet en zich daarbij verveelt.' (p. 124)

Emotionele betrokkenheid bij datgene wat beschreven wordt, is er nog steeds niet. Het werk verveelt, maar het is goedbetaalde verveling, een soort luxe waarover je beter maar niet meer kunt klagen.

[1] Dat het om een algemene kwestie gaat, valt op te maken uit de werkwoordsvorm 'gaat' temidden van verleden-tijdsvormen.

Gerrit accepteert deze verveling, die hem buiten die veertig uren per week vrijheid verschaft, en velt daarmee het vonnis over de waarde van dat werk. Die waarde ontleent het niet meer – zoals in zijn Italiaanse tijd – aan zichzelf, maar alleen aan de financiële tegemoetkoming in het leiden van een persoonlijk leven. Daarbij komt dat in Alaska sowieso alles ten goede keert: het boek eindigt in majeur. Krol zegt daar elders over:

‘Je hebt het ook in bepaalde muziekstukken: vlak voor de apotheose is er een kort, etherisch drijven, wachten op iets, opstijgen naar iets... en WAM!, daar is het dan. Finale. Ontknoping. / Zo’n ontknoping is vaak minder boeiend dan het wachten daaraan voorafgaande. Veel verhalen zijn daarom gebouwd op strijd, onzekerheid die naar het einde toe sublimeert in een onverschillig evenwicht, waaruit kan blijken dat het goede, waarmee het boek dan eindigt, niet komt als resultaat van ’s mensen inspanningen, maar uit zijn aard. Als de mens niet meer gelooft dat het komt, als hij het verdriet daarover de baas is en de dagen doorbrengt in een grijs evenwicht dat nog wel uit te houden is, dán eindelijk breekt de zon door. Bijna al mijn boeken hebben bovengenoemde structuur. *De rokken van Joy Scheepmaker* en *De zoon van de levende stad* zijn gave voorbeelden van het wachten dat beloond wordt, evenals het boek dat ik thans aan het schrijven ben.’ [Dat is *De chauffeur verveelt zich* AZ]¹

Het bedoelde grijze evenwicht heeft Gerrit kennelijk in zijn werk in Alaska gevonden. Curieus in dit verband is dat in de roman zelf zijn positie met die van een passagier wordt vergeleken. Verderop in mijn betoog kan ik er niet omheen juist de chauffeur als exponent van wachten en passiviteit, van ‘grijs evenwicht’ dus, te beschouwen.

Voorzover verveling door andere factoren wordt veroorzaakt dan door het werk, is zij lange tijd een bron van getob en irritatie gebleven. Getob wanneer het om emoties gaat, irritatie wanneer het schrijven in het geding is. Dat komt het scherpst aan het licht in de sombere paragraaf 8.2.

Gerrit is dan door zijn Amerikaanse vriendin Isis in het Texaans-Mexicaanse kustgebied alleen achtergelaten en vraagt zich voor de zoveelste keer af hoe hij nu verder moet; hij heeft geen vrouw, hij heeft geen werk en stelt vast dat hij niet geschikt zou zijn als borden-

[1] ‘Jaap Holm en z’n vrinden’, p. 59. De kopij voor dit stukje zit tussen de blaadjes waarop de eerste versie van *De chauffeur verveelt zich* is ontstaan.

wasser. Toch zijn zijn gevoelens met betrekking tot deze verblijfplaats niet louter negatief. Ooit had hij de film *Les Orgueilleux*¹ gezien en die had toen het verlangen in hem gewekt 'om deel uit te maken van de wereld waarin [hij zich] thans bevond' (p. 114).² De herinnering aan deze wens komt in hem op, wanneer hij met zijn koffer over een hete zandweg loopt. Als hij enige tijd later zichzelf in een hotelletje in de spiegel ziet, komt de herinnering aan een ander geval van artistieke verbeelding de illusie versterken dat er werkelijk een wens in vervulling is gegaan: hij denkt aan de roman *Negerwijk* van Georges Simenon, waarin de geschiedenis wordt verteld van een jong ingenieur wiens kortstondige oponthoud in Panama zich uitbreidde tot een levenslang verblijf aldaar. Analooog daaraan voelt Gerrit dat hij vrede heeft met de gedachte dat ook hij nooit meer weg zou gaan van de plek waar hij toevallig is terechtgekomen. Het lijkt er dus op dat hij zich nu, spiegelen aan en getroost door de literatuur, zal laten drijven op de stroom van herinnerde geschiedenissen.

Maar zo ver komt het niet. Die stroom van herinnerde geschiedenissen zou immers niet meer tot iets nieuws leiden. Simenon accepteren zou betekenen dat hij een passief einde accepteert, een einde dat al vast ligt. Omdat hij dat niet wil, doorbreekt Krol de door Simenons boek gewekte mijmeringen en vervolgt de romantekst met: 'Maar omdat dit al beschreven is, had ik daar geen zin in.' (p. 115)³

[1] De film *Les Orgueilleux* is in 1953 gemaakt door Yves Allégret, naar een scenario van Jean-Paul Sartre: in een Mexicaans dorp heerst een meningitis-epidemie, waarvan een Fransman het eerste slachtoffer is; diens weduwe krijgt vervolgens een verhouding met een daar wonende arts, die door haar liefde bovendien van drankzucht en lethargie bevrijd wordt. Behalve de door Krol genoemde Gérard Philipe speelde onder andere Michèle Morgan erin mee. (Jean-Charles Sabria, *Cinéma Français*, nr. 673) [2] Krol had zelf deze film in 1955 gezien. *Les Orgueilleux* was nadien voor hem gaan behoren tot de kleine categorie boeken, films, enzovoort die zich werkelijk in zijn herinnering hadden vastgezet: 'Een geweldige film, die mij meteen overtuigde van de noodzaak naar Zuid-Amerika te gaan; sombrero's en die hitte.' (*Over het huiselijk geluk en andere gedachten*, p. 67) [3] Is het in woorden overdoen van de werkelijkheid vervelend, het imiteren van het beschrevene is dat dus ook. Soortgelijke gevoelens spreken uit de passage over Gerrits bezoek aan Damascus; daarin staat, na een typering van de medereizigers als vervelend: 'Maar toen we, in de stad aangekomen, op zoek gingen naar de straat "genaamd de rechte", de straat waar Paulus (Handelingen 9:10-19) drie dagen in gebed was verzonken, was mijn verveling niet minder hevig. De verhalen zijn immers veel boeiender dan wat je in werkelijkheid te

Literatuur troost kennelijk wel voorzover zij momenten van herkenning biedt, maar na dat ene moment is het met de troost gedaan en steken gevoelens van verveling (in de zin van spleen) weer de kop op. Een alternatief lijkt er evenwel niet te zijn, zodat Gerrit in een impasse raakt; hoe die doorbroken moet worden, is niet duidelijk. Deze problematiek krijgt gestalte in twee volgende passages, waarin het begrip 'verveling' een cruciale rol speelt. De eerste luidt:

'Intussen kijk ik met een zware oogopslag de duisternis in, zwellend door / – gebrek aan slaap / – hitte / – verveling (multifunctional) / en zinnend op wraak. Vervulling van alles wat ik had kunnen doen en niet deed (multif.). Vrijheid (multif.), geld (multif.), spaarzaamheid (multif.), waakzaamheid (multif.) en nog een serie leegheden die alle onder te brengen zijn in verveling (multimultif.).' (p. 116)

Op zijn minst onwoordenboekachtig, de omschrijving van 'verveling' die hier gegeven wordt. Verveling wordt in eerste instantie duidelijk als iets negatiefs gepresenteerd: als medeveroorzaakster van vermoeidheid en van gevoelens van uitzichtloosheid. Maar de aanduiding 'multifunctional', al dan niet afgekort, en de meta-aanduiding 'multimultifunctional' maken het lastig het begrip te preciseren; zij suggereren dat er verschillende functies van verveling denkbaar zijn, zowel positieve als negatieve. Dat klopt wel met de eerder geconstateerde functies van 'verveling'. Op dit moment komt de verveling zowel voort uit de omgeving (verlaten zijn door Isis, in een situatie terechtgekomen zijn die ooit als artistieke verbeelding aangenaaan leek, maar die uiteindelijk niet veel meer is dan een vorm van imitatie) als uit het eigen innerlijk (Gerrits besef dat de realisering van datgene wat hij ooit wenste te doen, nutteloos en onbevredigend is).

In de 'multifunctional' verveling overwegen dus het negatieve en het passieve. In de overtreffende 'multimultif.' verveling daarentegen lijken het positieve en het actieve te overwegen; deze vorm van verveling maakt immers wraak mogelijk; bovendien komt zij voort

zien krijgt. De werkelijkheid bestaat vaak niet eens.' (p. 57) Dit laatste is geen uiting van de voor het postmodernisme kenmerkend geachte ontologische twijfel (Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, p. 41), maar van de overtuiging dat in een geval als het genoemde de werkelijkheid van het geschreven woord veel overtuigender is dan die van bij voorbeeld een plaats negentien eeuwen na dato. Die twee (woord en plaats) hebben niets met elkaar te maken.

uit factoren die elders in *De chauffeur verveelt zich* in principe positief geladen zijn, zoals 'vrijheid' en 'geld'. Dat deze positieve factoren desondanks als 'leegheden' worden getypeerd, maakt het wel ingewikkelder, omdat dit begrip de termen in de omgeving in eerste instantie negatief kleurt. Er is echter ook een neutrale betekenis denkbaar: 'leegheden' zijn dan begrippen die op zichzelf geen betekenis hebben, maar die hun betekenis ontleen aan de situatie waarin zij functioneren;¹ dat zou ook de term 'multifunctional' verklaren.²

Het is de enige passage in de roman waarin naast elkaar twee vormen van verveling worden onderscheiden. De eerste heeft de gangbare negatief-passieve betekenis van niet in staat zijn je tijd aan gewenste activiteiten te besteden; in de tweede is het negatieve als het ware tot een positieve betekenis gekwadeerd; verveling leidt dan tot daden en dus tot zelfoverwinning. Daarmee wordt, voor de zoveelste maal, duidelijk dat het toekennen van eenduidige betekenis-

[1] Al overweegt uiteindelijk het positieve, zowel 'geld' als 'vrijheid' worden wel eens als negatief ervaren. Zowel in hun eerste huwelijksjaren als later op Texel hebben Gerrit en Marie geldzorgen (vergelijkbaar met Piggelmee); een belangrijke reden voor Gerrit om uit Mexico te vertrekken, is dat hij op den duur geen geld meer zal hebben. Maar wanneer er voor hen geld in overvloed is – in Italië, later in Groningen en tenslotte in Alaska – weten zij onbekommerd te genieten. Het is de bevestiging van wat al in hoofdstuk 1 wordt opgemerkt: 'Geld is de maat van de conformiteit en derhalve, wat je niet zult geloven, is geld de maat van nagenoeg alle dingen.' (p. 19) Overvloed aan geld is dus zonder meer positief. Overvloed aan vrijheid daarentegen is dat niet vanzelf: als Gerrit de begeerde positie van vrij kunstenaar heeft bereikt, brengt hij er niets van terecht. Vrijheid is alleen positief voor hen die ermee weten om te gaan: 'Had mijn vader mij maar meer geslagen! Dat ik ben opgegroeid in de grootst mogelijke vrijheid, deel ik mee aan hen die deze vrijheid in hun banier hebben staan. Maar zo'n vrijheid is alleen goed voor mensen die een deel van een rivier kunnen zijn.' (p. 130) Zo iemand is Gerrit in Alaska uiteindelijk ook. [2] In zekere zin geldt die betekenis ook in de volgende passage uit Krols beschouwing over een van de favoriete boeken uit zijn jeugd: 'Het belangrijkste hoofdstuk uit *Jaap Holm* is het voorlaatste. Door allerlei verdachtmakingen heeft Jaap Holm ruzie met zijn vrienden, hij loopt onverschillig voort langs de huizen. Er staat een plaatje daarvan in het boek, ook is daarbij op een of andere manier een hond aanwezig, maar verder: ledigheid. Op mijn achttiende jaar noemde ik de sfeer van dit plaatje: nihilistisch, op mijn tweeëntwintigste noemde ik het: wachten, op mijn vijfendertigste: evenwicht.' ('Jaap Holm en z'n vrinden', p. 59)

sen aan begrippen in *De chauffeur verveelt zich* de voor Krols werk essentiële dubbelzinnigheden zou negeren.

In een volgende paragraaf wordt de geschiedenis in Californië voortgezet; Gerrits vertrek uit Texas komt helemaal niet meer ter sprake. Na het stellen van het probleem is het uitwerken van de oplossing kennelijk niet meer interessant. De kunstgreep waarmee Krol dit realiseert, is niet de geleidelijke overgang maar, zoals zo vaak, de sprong. Maar ook het feit dat paragraaf 8.2. wordt afgerond met overwegingen die losstaan van de vertelde handeling, behoort tot het arsenaal van kunstgrepen die Krol toepast bij het creëren van overgangen. Allereerst staat er: 'Perspection Art. / Art By Perspection.' (p. 116) Doordat deze formule aansluit op de 'multimultif.'-passage wordt er gesuggereerd dat een bepaald soort kunst of een bepaalde kunstopvatting als een gesublimeerde vorm van wraak kan worden beschouwd.¹ Belangrijker dan het imiteren van de beschreven werkelijkheid is het verrassen van jezelf met artistieke uitingen die van heel ver – van achter een innerlijke horizon als het ware – komen. Het is de formele aanduiding van wat Krol later in het gesprek met Van Deel zal omschrijven als: 'Het allerbelangrijkste is dat je absoluut openstaat voor elke suggestie die komt! 't Is een soort leegte, of ruimte, wat zich aandient als het meest vitale in jezelf. En dat probeer je dan eerst nog te vergeten. Die ruimte komt terug en moet mij verlokken met perspectieven. Die moet voldoende boeiende spelonken bevatten om mij aan het schrijven te krijgen. Zo gaat dat. Het is pure expressie van wat in je leeft.'²

Deze interpretatie – die samenhangt met de rol en de betekenis van kunst in *De chauffeur verveelt zich* – wordt ondersteund door de tekst waarmee de paragraaf eindigt, opnieuw een passage waarin het begrip 'verveling' een cruciale rol speelt. Na een regel wit staat er: 'Boeken die niet op elke bladzij opnieuw beginnen, zijn over vijftig jaar niet zo boeiend meer. Wie dat niet gelooft moet eerst *Future Shock* lezen, daar staat het in uitgelegd. *Future Shock*, een boek dat aantoonst dat de ontwikkelingen elkaar zo snel opvolgen dat ze elkaar inhalen, en dat wordt dan vijfhonderd bladzijden lang uitge-

[1] Met het woord 'perspection' bedoelde Krol zoiets als 'doorzicht', zei hij mij; hij zag het als een contaminatie van 'perception', 'introspection' en 'perspective'. [2] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 40. Deze opvatting over het scheppen vanuit leegte is verwant aan die van Zen.

legd en aangetoond in *statements* en beweringen die elkaar helemaal niet inhalen, maar prachtig en begrijpelijk op elkaar volgen, daarom is het boek *Future Shock* zelf zo vervelend om te lezen, wat dan weer een bewijs is van de stelling die erin behandeld wordt. Je hebt het boek met het lezen van de titel al uit.' (p. 116)

Afgezien van het feit dat hier vanuit een andere invalshoek ongeveer hetzelfde gezegd wordt als in de passage waarin Gerrit zijn boek over Peggy afdoet als een boek dat niet hoeft te worden uitgelezen omdat het zich op elke pagina ontknoopt (p. 63), wordt hier ook, indirect, gezegd dat het geen zin heeft om een lineair verhaal te vertellen waarin de gebeurtenissen elkaar fraai chronologisch opvolgen: er moet onderweg van alles gebeuren waar je niet op rekent. Gebeurt dat niet, dan verveelt je je.¹ En deze negatieve vorm van verveling – namelijk 'niet geboeid worden en daarbij beseffen dat je lectuur tot niets leidt' – wordt geen lezer toegewenst.

Je zou dit kunnen uitleggen als een iconische verantwoording van het sprongsgewijs verplaatsen van de handeling van Texas naar Californië: je *leest* dat boeken elke bladzij opnieuw moeten beginnen, en even later *merk* je in het boek dat je zelf leest een nieuw begin. Beschouwd als zelfreferentie zegt deze passage ook dat je *De chauffeur verveelt zich*, anders dan het boek *Future Shock*, niet met het lezen van de titel al uit hebt.

Dat laatste lijkt mij juist, want weliswaar wordt er door Krols titel een betekenis gesuggereerd waarvoor met enige moeite wel steun te vinden valt in de romantekst, maar een echte titelpassage ontbreekt;² verklaringen moeten langs een omweg worden gegeven. Bovendien blijkt 'verveling' een aanzienlijk ingewikkelder verschijnsel te zijn dan het woordenboek suggereert: er zijn passieve en actieve vormen van verveling, eenvoudige en gecompliceerde; er kunnen zowel emotionele als sociale oorzaken voor zijn; de ene vorm van verveling, de 'laterale', wordt gezocht, de andere is ongewenst maar

[1] Al eerder in *De chauffeur verveelt zich* komen kritische uitspraken voor met betrekking tot Alvin Tofflers boek *Future Shock*; aan het strand in Scheveningen had Gerrit een man en een vrouw ontmoet die hem toespraken in termen als 'Age of discontinuity' en 'Post-industrial Era', termen uit Tofflers boek, die Gerrit als licht belachelijk afdoet (p. 30-31). De titel van Tofflers boek wordt in deze passage niet genoemd; de tekst suggereert zelfs dat er een soort parafrase in wordt gegeven van de film *On the Beach*, naar de roman van Nevil Shute. [2] Ik ga straks (p. 234) nog in op de passage die ook door verschillende critici als de titelpassage wordt beschouwd.

onontkoombaar; en er vallen zowel negatieve als positieve betekenissen aan toe te kennen, soms zelfs beide tegelijkertijd.

Wie dus in de roman op zoek gaat naar een verklaring van de titel, komt, wanneer zijn speurtocht bij het woord 'verveelt' begint, voorlopig uit op een plek waar nog van alles mogelijk is. Aan wat voor vorm van verveling lijdt een chauffeur? Of heeft 'lijden' in dit verband een te grote gevoelslading?

5. Chauffeur en passagier

Het zal na het voorgaande duidelijk zijn dat de chauffeur in de titel gemakkelijk als een metafoor kan worden opgevat. Toch is het zinvol eerst aandacht te besteden aan letterlijke betekenissen. Ik beperk mij daarbij voorlopig tot die passages waarin bestuurders van auto's expliciet als 'chauffeur' worden aangeduid.

Dat zijn er niet zo veel. Er wordt in *De chauffeur verveelt zich* door menigeen in auto's gereden, ook door Gerrit, maar 'chauffeur' heet alleen zo nu en dan de bestuurder van een taxi of een vrachtauto. Zo'n bestuurder bedenkt niet zelf zijn doel en zijn route, maar hij wordt door anderen gestuurd.

De eerste keer dat het woord gebruikt wordt, is in paragraaf 2.2. Daarin is de Zarzaitine geheten olie die in de mede door Gerrit ontworpen fabriek in Sicilië wordt verwerkt, aanleiding tot allerlei uitspraken over het gemak waarmee je in je hoofd afstanden kunt overbruggen: bij het drinken van thee kun je aan Ceylon denken, bij het slijpen van een potlood aan een ceder uit Libanon, enzovoort. En ook: 'In Narvik of in de poolnacht rijden en denken: Zarzaitine uit Afrika. Of aan het bleke, de aardolie-industrie toegewijde meisje dat brieven typt en zorgt dat er in S. op tijd stookolie komt – gewoon door een aantal chauffeurs te bellen. Ook dat kun je "automatisch" noemen.' (p. 40)

De chauffeur is hier een vrijwel geprogrammeerd iemand, onderdeel van een zichzelf volautomatisch herstellend evenwicht: zo gauw hij gebeld wordt, gaat hij aan het werk en voert hij uit wat hem opgedragen is. Hij is de gelijke van Piggelmee in diens meest kale, metaforische vorm: een geautomatiseerde actie waarbij de bestuurster thuis zit. Of hij bij dat werk andere gevoelens heeft dan die van plicht, weten wij niet, laat staan dat wij zouden weten of hij zich bij dit werk verveelt.

Zulke gevoelens zijn wel aan de orde in enkele andere gevallen

waarin sprake is van een chauffeur. Maar dan is het nooit de chauffeur die zich verveelt, maar altijd de passagier. Zo vindt Gerrit in de auto naar Damascus zijn medepassagiers vervelend, omdat zij de chauffeur aan een soort antropologisch verhoor onderwerpen waarbij zij precies diens antwoorden opschrijven.¹ De verhouding chauffeur-passagier is hier overigens ondergeschikt aan de verhouding informant-rapporteur. Net als in andere gevallen vindt Gerrit het schrijven van een rapport vervelend, zelfs als een ander het doet. De vraag waarom een chauffeur doet wat hij doet, of hoe een chauffeur zich voelt bij zo'n ondervraging, wordt niet gesteld. Niet de verveling van de chauffeur is immers relevant, maar de plaatsvervangende verveling van passagier Gerrit. En dat is de aan irritatie verwante vorm.

Al weten wij ook na deze passages nog bitter weinig over chauffeurs, het woord zal pas in het laatste hoofdstuk weer opduiken. Gaf Gerrit al in de eerste paragraaf van de roman een uitleg van het begrip 'verveling', de lezer die over het andere hoofdelement uit de titel iets meer wil weten, moet wachten tot het laatste hoofdstuk, paragraaf 9.0. Aan het begin van deze paragraaf is Gerrit in Alaska aangekomen; aan het begin van de volgende nodigt hij Marie uit ook daarheen te komen.

De ontwikkelingen tussen deze twee belangrijke gebeurtenissen krijgen dus onder meer indirect gestalte in enkele passages waarin sprake is van een chauffeur. Het lijkt daardoor wel alsof Krol vindt dat hij en zijn personage eerst met deze titelfiguur in het reine moeten komen, voordat Gerrit zijn leven met Marie kan vervolledigen. Ook in deze passages voert een chauffeur opdrachten uit en is er een passagier die zich daarbij verveelt.

Gerrits werk in Alaska verschilt niet van wat hij elders heeft gedaan of had willen doen: hij ontwikkelt, in dienst van een oliemaatschappij, een systeem om het werk te automatiseren. Niet zijn eigen werk, maar dat van anderen. Vierduizend man, in dit geval, die pas twee jaar later zullen komen.² Overdag is hij daarmee bezig,

[1] De juiste stemming om van een en ander te genieten ontbreekt overigens al op voorhand, want even eerder staat: 'Een keer word je het reizen zat en dat is nog eerder dan je denkt. En dan vraag je je af waarom je al die plaatsen bezoeken wilt.' (p. 56) [2] 'Als Gerrit weer opgestapt is,' ben je, op grond van eerdere passages, geneigd te denken, omdat je op dit moment nog niet weet dat hij voorgoed (of op zijn minst tot 1978) in Alaska zal blijven.

's avonds werkt hij aan 'dit boek', zoals Krol schrijft (p. 123). Ik vermeld dit met enige nadruk, omdat het de enige keer is dat het werken aan *De chauffeur verveelt zich* als een handeling die op een bepaald tijdstip plaatsvindt, ter sprake komt.¹

Direct na deze mededeling volgt de passage die door menigeen als titelpassage is beschouwd, en die begint met de woorden: 'Een gedachte die ik was vergeten: een chauffeur voorin en een passagier achterin.' Hier is geen slordig construerend auteur aan het woord (nog afgezien van het feit dat Krol, gezien de vele stadia die er van een roman als *De chauffeur verveelt zich* bestaan, juist zorgvuldig construeert en achteraf herordent) die nog gauw in het laatste hoofdstuk wat restantgedachten kwijt moet, maar een vertellend personage dat zich ineens een situatie herinnert die de situatie waarin hij zich op dat moment bevindt, kan verhelderen. Wel heeft een dergelijk begin, vlak nadat auteur en personage een totaal verbond zijn aangegaan, ook het effect van een poëtische formulering. In andere woorden dan elders maakt Krol hier duidelijk dat vanuit het vergeten ineens sterke gedachten ontstaan: hoe zich vanuit de leegte het meest vitale in jezelf aandient.² De hele pericoop luidt:

'Een gedachte die ik was vergeten: een chauffeur voorin en een passagier achterin. De passagier heeft het niet naar zijn zin. De chauffeur brengt hem waarheen hij wil, maar de passagier wil dat niet. / Dies overmeestert hij de chauffeur door de arm om zijn nietsvermoedende hals te slaan. De auto raakt van de weg af en komt tot stilstand. Laten we zeggen dat beide mannen gezond en wel uit het voertuig te voorschijn komen, wat gaan ze dan doen? De chauffeur zal alles in het werk stellen om zijn wagen weer rijvaardig te maken; hij weet wie hij daarvoor bellen moet en even later gaat hij met zijn auto op sleeptouw naar de garage. / De passagier daarentegen heeft niet veel om te doen. Hij kan ernaar staan kijken en toezien hoe de chauffeur naar de garage gebracht wordt, hij kan ook de weg op gaan, een eind lopen, maar dat zal hem snel vervelen, hij zal een duim ophouden voor een andere auto. / Even later zien we hem, weer in een taxi, op de weg voortrazen. Hij zit met zijn diplomatasje op zijn knieën en kan doen alsof er niets gebeurd is.' (pp. 123-124)

Zoals gezegd is het weer de passagier die zich verveelt; gevoelens van de chauffeur zijn ons ook nu onbekend. Was de titel van de

[1] Het boek wemelt overigens van de zelfreferenties, maar die bewegen zich niet op het niveau van de handeling; zij zijn voornamelijk in de orde van: 'Dit hele boek gaat over...' [2] Zie hierboven, p. 230.

roman niet in het geding, dan zouden wij er misschien niet eens naar vragen. De chauffeur zou je 'dom maar gelukkig' kunnen noemen, want hij heeft geen zorgen aan zijn hoofd. Hij hoeft geen beslissingen te nemen: wordt hem gezegd een bepaalde richting in te gaan, dan doet hij dat; heeft hij pech, dan weet hij wat hem te doen staat; stapt de passagier bij een ander in, dan hoeft hij alleen maar te wachten op de volgende opdrachtgever; hij verpersoonlijkt het wachten en het gehoorzamen, kortom: de dienstverlening. Dat hij intussen misschien een pijnlijke nek heeft, dat hij zijn collega's via de radio zou kunnen oproepen hem te helpen, dat hij de passagier bij de politie zou kunnen aangeven, zulk soort mogelijkheden zijn van een veel te realistisch gehalte voor deze passage. Zo gauw iemand pijn heeft of wraak wil nemen, valt hij als chauffeur uit zijn rol. Tautologisch geredeneerd is Krols chauffeur namelijk alleen maar chauffeur als hij chauffeur is; dat is zijn enige functie. En volgens de regels van de tautologie weten wij verder niets van hem; volgens deze regels is het zelfs uitgesloten dat hij er gevoelens op na houdt. In dagelijkse taal geformuleerd is het geen chauffeur maar een stuur. Degene die in deze verhoudingen werkelijk stuurt, is de passagier die opdrachten geeft, en dát is degene die zich al gauw verveelt.

Het is in dit verband veelbetekenend en verduidelijkend dat Krol vrijwel direct na deze passage de bezigheden van Gerrit, het schrijven van rapporten, vergelijkt met die van een passagier: iemand 'die de ander zegt hoe hij rijden moet en zich daarbij verveelt'. (p. 124) En direct daarop heet het: 'Er is één fijn moment. Het moment dat je instapt en zegt waarheen je wilt. De auto zet zich in beweging, rijdt weg. Het werkt. Op dat moment zou je moeten uitstappen. Betalen, uitstappen, de taxi nakijken en een andere taxi aanhouden. En je de andere kant op laten rijden.' (p. 124)

Het is ten dele een herhaling van wat vlak tevoren gezegd is met betrekking tot de passagier die de chauffeur met geweld tot stilstand gedwongen heeft; maar wat hier vooral aandacht krijgt, is het momentane karakter van genot. *Verveling* lijkt een kwestie van lange duur, *genot* is kortstondig en komt voort uit de mogelijkheid ontrouw te worden aan eerdere verlangens. Als Gerrit zo denkt, moet hij wel begrip opbrengen voor de vrouw van Piggelmee. Die geniet immers ook het meest op het moment dat zij Piggelmee wegstuurt; zo gauw hij terugkomt, is zij al tot vervelens toe gewend aan het nieuwe.

6. In de taxi

Wie elders in de roman op zoek gaat naar de momenten waarop dat kortstondige genot kan zijn ervaren, komt terecht in wat misschien wel de meest eufore periode in het leven van Gerrit en Marie geweest is: hun verblijf in Rome. Nadat een vogelvluchtbeeld is gegeven van de vliegreis daarnaartoe, hun 'reis naar het geluk' (p. 32), wordt in drie opeenvolgende passages het genot verbeeld van het verblijf in een suite in een luxe hotel met prachtig uitzicht, het zich bewegen door de drukke stad en het besef – na de eerste werkdag – dat op Rome wel eens een verblijf in Sicilië zou kunnen volgen. Als een juichkreet klinken vervolgens de woorden: 'Plan Uw Carrière!' (p. 33). Op dat moment betekenen die zoiets als: 'Kijk mij mijn zaken toch eens goed geregeld hebben!'

Euforie dus. En deze euforie wordt mede opgeroepen door de expliciete vermelding, tot drie maal toe, van het feit dat Gerrit alleen of samen met Marie in een taxi stapt: de luxe kan niet op. Deze drie taxi's vormen het bewijs dat in vervulling is gegaan wat Gerrit enige tijd eerder in Den Haag, enigszins overmoedig mogelijk, zichzelf voorhield. Hij had toen net te horen gekregen dat hij een maand later naar zijn post in Rome zou gaan en op een wandeling door de Haagse binnenstad bedacht hij: 'Gelukkige, vertrouwde wereld waarin ik functioneerde! Voor het eerst in mijn leven wist ik wat ik ging doen en ik ervoer dit als: net zo te zijn als andere mensen. / Ik liep voorbij het ministerie van buitenlandse zaken, waar een man naar buiten kwam, met een koffertje, hij had haast, riep een taxi aan voor Schiphol. / Op hem leek ik.' (p. 29) Let wel: Gerrit ziet de man op wat in zijn later geformuleerde visie het enige fijne moment is: bij het instappen. Bovendien biedt de genoemde plaats van bestemming – Schiphol – uitzicht op een vervolg; de man zal daar uitstappen en een nieuwe plaats van bestemming noemen.

Pas in Rome lijkt Gerrit werkelijk op deze man, want de derde, vierde en vijfde pericoop van paragraaf 2.0. beginnen respectievelijk als volgt: 'Als wij, in Rome aangekomen, over het beton naar de uitgang lopen, knijpt ze me in de arm, opgelucht dat ze weer vaste grond onder de voeten heeft. Douane. Daarna een taxi in.' (p. 32) 'En geen uur later lieten we ons in een taxi naar de binnenstad brengen waar we, uitgestapt, bijna ten onder gingen in een orgie van mensen.' (p. 33) 'De volgende dag in een taxi naar het kantoor. [...] 's Middags om vijf uur terug op het terras. De eerste dag.' (p. 33)

Er lijkt, hoe kort ze nog maar in Rome zijn, geen einde te zullen

komen aan deze taxiluxe en dit vrijheidsgenot; zij verblijven bovendien in een *albergo di lusso*. Later in de paragraaf worden daar nog enkele schepjes bovenop gedaan met Gerrits constatering dat hij in Rome sneller verandert dan in Amsterdam het geval was geweest, met de formulering van de waarde die zijn werk vertegenwoordigt ('Status van ingenieur. Stuurgroep.', p. 34) en het vele geld dat hij ermee verdient, en met de schets van hun huis, van de vele bloemen die Marie aandraagt en van de kruispunten vol auto's: 'Zoals Marie ervan genoot in de bloemenwinkel te staan, zo genoot ik van de Italiaanse auto's. Kruispunten vol felle kleuren en op elke kleur een fonkelende ster, de zon. Heerlijk, vooral als je zelf meedeed. Het groene licht dat onze auto's vooruit deed stuiven. Ik reed naar mijn werk, over vele van zulke kruispunten heen. Duizenden auto's, duizenden zonnen en geen mensen, anders dan in die auto's.' (p. 35)

Gerrit heeft dan dus inmiddels zelf een auto, maar zijn genot is niet minder dan toen hij binnen vierentwintig uur drie maal in een taxi kon stappen. Hoewel het op de kruispunten van Rome een verkeerschaos moet zijn, krijg je van elk van de automobilisten de indruk dat hij een *genietend* individu is. Dit zijn geen chauffeurs die zich vervelen. Dat is althans het beeld dat wij door de bril van Gerrit zien, de enige bril waarover de lezer kan beschikken.

Schittering en fonkeling blijven overigens niet beperkt tot de bovenkant van auto's; ook de glazen in 'het befaamde Café de Paris' (p. 35) fonkelen. Alles waarvan Gerrit in Nederland alleen maar kon dromen, lijkt nu gerealiseerd: zij kunnen allerlei luxe voorwerpen kopen, Marie lijkt op een filmster, en een toekomst op Madeira – de eeuwige vakantie waaraan Gerrit ook in Nederland al wel eens dacht – lijkt nu niet alleen voor anderen, maar ook voor hen zelf weggelegd. Had hij in Nederland nog wel eens met de gedachte gespeeld reclametekstschrijver te worden, de wereld die hij daarbij met zijn woorden had willen oproepen – 'het zichtbare, glanzende resultaat' van onze dagelijkse inspanningen (p. 16) – blijkt in Rome werkelijk te bestaan, *en hij is er onderdeel van*.

Ook het werk is, zoals gezegd, een genot. Dat wordt tegen het einde van de paragraaf nog eens nadrukkelijk gesuggereerd: Gerrit maakt deel uit van een stuurgroep die een nieuwe raffinaderij ontwerpt; daarbij komen hij en zijn collega's niets te kort. Dit danken ze, zoals hij meedeelt, aan de servicegroep.

Maar met de introductie van deze groep (kantinepersoneel, typistes, glazenwassers, enzovoort) lijkt de genotservaring een eerste, zij het nog onderhuidse, deuk op te lopen. In de slotzin van de zo eufore

paragraaf 2.0. wordt namelijk veel van het geschetste optimisme en van de positieve visie op losse schroeven gezet:

‘De relatie stuurgroep-servicegroep laat zich het beste voorstellen als een *young graduate* uit Torino die achter zijn bureau zit en het raam uit kijkt, met de handen gevouwen in de nek, een glimlach om zijn getuiste mondje omdat hij het allemaal zo goed ziet, en een glazenwasser uit Marokko, overgevlogen om het raam schoon te vegen. Zo is deze relatie het beste geïllustreerd. / Keer het eens om.’ (p. 36)

Deze slotzin is, ondanks zijn eenvoud, van een ingewikkeld soort. In de eerste plaats weet je niet of je hem moet beschouwen als een verzoek aan de lezer om zich het omgekeerde voor te stellen of als de uitdrukking van een bij Gerrit ontwakend besef van relativiteit (‘Als ik tot de servicegroep had behoord, zou ik de wereld anders bezien.’). In de tweede plaats weet je niet of je eenvoudigweg de rollen van de Italiaan en de Marokkaan moet verwisselen (de glazenwasser komt uit het land zelf, de ‘young graduate’ is overgevlogen) of dat je je moet voorstellen dat de leden van de servicegroep in betrekkelijke zelfvoldaanheid achterover kunnen gaan leunen, terwijl de leden van de stuurgroep alsmaar in touw zijn. Een laatste mogelijkheid is dat je deze zin leest als: ‘Ik heb de zaken maar eens omgekeerd.’ Het enige lid van de stuurgroep dat wij kennen, Gerrit, is immers uit Nederland naar Italië komen overvliegen; waar de leden van de servicegroep vandaan komen is onbekend, maar dat kan heel goed Italië zijn.¹

Welke interpretatie of combinatie van interpretaties ook de voorkeur krijgt, duidelijk is wel dat in deze slotzin voor het eerst de Romeinse euforie wordt onderbroken. Dat Gerrit zich de koning te rijk kan voelen, dankt hij vooral aan anderen: aan de Haagse hoofd-directie die hem naar Rome heeft gestuurd en hem deel laat uitmaken van een stuurgroep, en aan de leden van de servicegroep.

Wie verder denkt dan wat expliciet gezegd wordt, zal ook de

[1] Toen Krol mijn overwegingen had gelezen, reageerde hij met de suggestie dat hij de hele situatie omgekeerd had, ten behoeve van de Nederlandse lezer: het gaat nu niet over een Nederlander die in Italië werkt, maar over een Italiaan in Nederland. Daarmee voegt hij een door mij nog niet opgemerkte complicatie aan de wel geconstateerde toe: waar in het boek bij deze passage geen plaats van handeling genoemd wordt, heb ik – op grond van de vertelde geschiedenis – gedacht aan Italië; Krol bleek echter – uit wat je ‘retorisch-didactische overwegingen’ kunt noemen – aan een omgeving te hebben gedacht die de lezer niet uit lectuur kent, maar uit eigen ervaring.

chauffeurs tot de servicegroep rekenen. Je zou kunnen zeggen dat alle leden van de servicegroep chauffeurs zijn en alle leden van de stuurgroep passagiers. Dat Krol ook zo gedacht heeft, leid ik af uit de tweede versie van het typoscript voor de roman.¹ De al eerder geciteerde zinnen: 'Mensen van mijn soort schrijven altijd meteen een rapport. De passagier die de ander zegt hoe hij rijden moet en zich daarbij verveelt.' (p. 124) luidden toen nog: 'Mensen van mijn soort zijn altijd meteen lid van een stuurgroep. De passagier die de ander zegt hoe hij rijden moet en zich daarbij verveelt.'² Kennelijk beviel het Krol niet dat hij expliciet stuurgroep en passagier aan elkaar gelijkstelde. Een paradox die eruitziet als een woordspelletje is banaal, moet hij gedacht hebben. De meer bedekte paradox heeft zijn voorkeur.

Hoe verborgen en bedekt ook, de gedachte is duidelijk: Gerrit wordt gestuurd en hij wordt geholpen; de beslissingsmarges van een passagier zijn erg beperkt. Hij lijkt zo nu en dan wel een doodgewone chauffeur, zoals hij zich aan alle kanten door zijn omgeving laat manipuleren.

7. Het koninklijke gevoel

Boven stuurgroep en servicegroep staat de hoofddirectie, boven Pigelmee en zijn vrouw staat het tovervisje. Met opzet schreef ik hierboven dat Gerrit zich de koning te rijk voelt, want op verschillende plaatsen worden gevoelens van geluk en genot dat langer duurt dan een ogenblik als 'koninklijk' getypeerd. Zeker omdat uit het bovenstaande duidelijk wordt dat de autonomie van de stuurgroep c.q. de passagier beperkt is, valt er iets voor de opvatting te zeggen dat niet de passagier het tegendeel van de chauffeur is, maar de koning. Deze gedachte ligt in het verlengde van de visie dat de zin 'Le roi s'amuse' (p. 99³) een contratitel is van *De chauffeur verveelt zich*.⁴

Er zijn in het manuscript twee blaadjes waarop de definitieve titel staat geschreven. Op het eerste zie je deze titel als het ware ontstaan langs de weg *Le roi s'amuse* – *Le poète s'ennuie* – *De dichter verveelt zich* – *De gastheer verveelt zich* – *De chauffeur verveelt zich*. Als om zich ervan te overtuigen dat het begrip 'verveling' terecht in de titel

[1] Wat in het volgende hoofdstuk 'manuscript' heet (p. 295). [2] Typoscript, 2de versie, blad 99. [3] Daar komt zij uiteraard voor als de titel van een muziekwerk. [4] Zie hierboven, pp. 211.

staat, heeft Krol op ditzelfde blaadje een definitie geformuleerd van 'verveling': 'Verveling = het onvermogen om leiding te geven'. Deze definitie zal weliswaar het boek niet halen, maar zij is zo hardnekkig dat Krol er elders in het genetisch materiaal¹ in een samenhangender tekst op voortborduurde: '[...] waarom ik nooit de c.q. een baas geworden ben in de wereld komt gewoon omdat ik 't er altijd op aangelegd of toegelegd [heb] mij in deze wereld te vervelen. // Niet omdat ik er "boven zou staan", maar omdat ik er niet uit ben of wilde komen.'

Op het tweede blaadje staat onder de notitie 'En dat is wat ik bedoel als ik zeg dat ik op de koningin lijk...' opnieuw 'le roi s'amuse', en direct daaronder 'de ch. verveelt zich'. Krol had toen kennelijk, gezien de afkorting van 'chauffeur' tot 'ch', zijn keuze voor de titel al gemaakt. Verder naar onderen staat op hetzelfde memoblaadje: 'de rest v/h leven *verveling*'; een verticale streep verbindt 'koningin' met 'rest'. Helemaal onderaan het blaadje staat tenslotte, als moet het verschijnsel van een metaforische formulering verantwoord worden, 'extrap.'. Het patroon van titel en contratitel wordt kennelijk nog eens getest door de begrippen 'koningin' en 'verveling' aan elkaar te toetsen. Met 'extrap[olatie]' lijkt Krol zijn goedkeuring te hechten aan het metaforische karakter van een en ander.

Er zijn dus redenen genoeg om enkele passages waarin sprake is van 'koning' of 'koninklijk' onder de loep te nemen. Die begrippen duiken vooral op in de beschrijving van eufore gevoelens: tijdens de eerste dag in Rome, tijdens de vakantiereis door Egypte, tijdens Gerrits eerste werkdag in de Groningse gasvelden, en tenslotte wanneer Gerrit de hereniging met Marie in Alaska voorbereidt.

Direct nadat verteld is dat zij van het Romeinse vliegveld naar hun suite in een luxe hotel (albergo di lusso) een taxi nemen, staat de volgende beschrijving:

'Ik duw de balkondeuren naar buiten en zie een wit stuk stad, een paar felle fonteinen. Een gouden koepel waarin de zon schijnt, klein als een ster. Het is nog warm, in Rome. / "Waar ben je?" / Marie. In een ander deel van ons appartamento. Daar komt ze al aandraven, ik toon haar het glorieuze uitzicht. Ze roept "ooh", maar dat betreft haar zelf, ik schiet toe en behoed haar voor een val. / Ik leg haar op het koninklijke bed. Ze vraagt mij om een glas water. Dit zal de dag zijn waar zij jarenlang naar uitgekeken heeft.' (p.32)

[1] Op een reeks van 5 aan elkaar geniete memoblaadjes.

In deze passage past het woord 'koninklijk' in de sfeer die ook al door woorden als 'wit', 'gouden' en 'glorieuze' is opgeroepen; het ondersteunt eerder de sfeer van vervulde verlangens dan dat het letterlijk 'aan een koning toebehorend' zou betekenen. Al eerder op dezelfde pagina heeft deze dag een koninklijk tintje gekregen, in de beschrijving van de sfeer van de vliegreis naar Rome: 'Boven ons een koningsblauwe hemel, waarin een oranjegepunte vleugel steekt die bij ons hoort en klimt en naar het zenit wijst, – zo begint onze reis naar het geluk.'

Niet meer naar een koninklijk gevoel, maar naar een koninklijke figuur verwijst de commentariërende passage die volgt op de 'zo toeristisch mogelijk[e]' (p. 56) beschrijving van de reis van Gerrit en Marie door Egypte, van hun bezoek aan de piramides, aan het Greenhouse van Ramses de Tweede, aan Luxor, van hun tocht in een koetsje langs de Nijl en van het toegewuifd worden in de nauwe straatjes van de stad door de mensen, 'alsof ze blij waren dat ze ons zagen.' (p. 56) Van hun koninklijke rijtoer als het ware. Die passage luidt: 'Marie met haar grote witte hoed tegen de zon gaf me gedurende de hele reis de sensatie van hoe het zou zijn als je met een lid van het Koninklijk Huis op stap bent.' (p. 56)

Een opwindend gevoel dus. Opwindend, omdat Gerrit weet dat hij nooit in de positie zal komen die hij zich nu verbeeldt. De opwindend lijkt ook verband te houden met het feit dat zij *op reis* zijn. Dat was het geval bij het opstijgen van Schiphol en bij de rondrit in het koetsje, dat is nu het geval, en dat is ook zo in twee andere passages waarin sprake is van koninklijke gevoelens. In al die gevallen speelt de koning de rol van een superieur soort passagier. Een passagier die niet aan uitstappen denkt.

De volgende werkelijk koninklijke passage is te vinden aan het begin van hoofdstuk 7. Maar voor het perspectief wil ik eerst stilstaan bij twee kort daaraan voorafgaande semi-koninklijke passages.

In hoofdstuk 6 zijn Gerrit en Marie, na het mislukte avontuur van een bestaan als vrij kunstenaar op Texel, aan een nieuw leven begonnen in de provincie Groningen. Hun bezigheden in dit hoofdstuk beperken zich tot het zoeken en vervolgens bewoonbaar maken van een huis en het maken van een reisje door Zuidoost-Groningen op Maries verjaardag. Dat het hun in deze periode aanvankelijk goed gaat, blijkt onder meer uit de aandacht voor het koninklijke ornament in de beschrijving van hun verblijf in een hotel:

's Avonds eten we in Ter Apel. Champignonsoep. Reerug voor de

jarige en ik zelf een stuk van een wild zwijn, ook heel bijzonder. Asperges. Wijn. Marie de smoor in omdat ze van wijn nooit de hoogte krijgt en ik zo gauw. Niettemin, haar ogen schitteren. En een uur later schitteren ze nog, ze spert ze wagenwijd open, wat ben ik dicht bij haar! Een kroon op haar hoofd, maar dat is op het kussen het hotelembles. Een ogenblik later liggen wij – heerlijk, zucht Marie – op onze rug over Duitsland heen te kijken. Een vracht paarse rozen hangt van de dakgoot naar beneden. De lucht intussen is net zo paars. Marie slaapt. Verf in het haar.’ (p. 78)

Wat de schittering van zon, fontein en gouden koepel en het glorieuze uitzicht bijdroegen aan het koninklijke karakter van de eerste dag in Rome, dat dragen nu de beschrijving van de maaltijd, de typering van Maries ogen en – weer – het uitzicht bij. Het is opnieuw het bed dat met nadruk koninklijke trekken krijgt, ondanks het feit dat de ironische beschrijver laat doorschemeren dat de kroon er ook zonder hun aanwezigheid is. Desondanks lijkt er even sprake van een genot dat niet meer door de tijd wordt begrensd.¹ In alle bedektheid krijgen de koninklijke en semi-koninklijke scènes in Rome en Ter Apel daardoor een erotisch-seksuele lading.

Met de eerste regels van hoofdstuk 7 zit de lezer ineens middenin Gerrits werk in Groningen. Zoals vaker ontbreekt in de roman concrete informatie over de manier waarop deze verandering tot stand gekomen is: hoe hij aan dit werk gekomen is en bij wie hij precies in dienst is, staat nergens. Wel is er een indicatie te vinden in de paginagrote Engelstalige tekst die tussen de hoofdstukken 6 en 7 staat afgedrukt, want hierin wordt de industrie, onder de kop ‘Answer the call... of the sea’ en ondertekend door Jack A. Davis, opgeroepen mee te doen aan de exploitatie van de Noordzeebodem.²

[1] En een genot dat de verwezenlijking lijkt van de wens van vrouw Ilsebil: zo gauw die immers een rijk uitzicht heeft, wil zij koning worden. (Zie hierboven, p. 214) [2] In ronkende volzinnen schetst Davis het belang van deze onderneming voor de toekomst, zoals: ‘SO WHAT AN OPPORTUNITY FOR THE INDUSTRY TO SHOW WHAT it can do when faced with technical, climatic, and geological obstacles that it has been solving for years in the relative obscurity of deserts and harsh terrain thousands of miles away from its consumers. / [...] It will be able to draw on some of the best Western brains conditioned by the news media to look upon oil as a career. [...] // Finally, what an opportunity for the industry to move into a new realm, almost, of deep-sea oil production / Having mastered the deepest waters of the North Sea it will be better equipped than ever before to tackle other deep (perhaps deeper but less rough) oceans in the neverending hunt for fresh

Ook al werkt Gerrit niet letterlijk op de bodem van de Noordzee, zijn werk in Groningen lijkt toch op deze oproep een antwoord. Want anders dan in Italië, maar net zoals de Noordzee-avonturiers, werkt hij nu niet meer op een afstand van duizenden kilometers van de consumenten; anders dan daar ook hoeft hij nu niet meer te denken aan olie uit verafgelegen bronnen – zoals aan Zarzaitine uit de Algerijnse Sahara – maar meet hij putten op Ameland, een klus die hem binnen vijf minuten tot in het miljoenen jaren terug liggende Siluur brengt. Met niet te veel moeite kun je zijn werk dus verwant noemen aan Davis' typering van het werk op de Noordzeebodem. Het feit dat Gerrit gehoor heeft gegeven aan de roep van de zee, impliceert mede dat hij tot 'the best Western brains' gerekend kan worden. Via het woord 'realm', in de zin 'what an opportunity for the industry to move into a new realm, almost, of deep-sea oil production', is hem bovendien zoiets beloofd als een nieuw (konink-) rijk, diep in de grond. De semi-koninklijke woorden van Davis beloven derhalve net zoveel als het bericht in de 'Dwergenkrant', over het tovervisje.¹

Net als vrijwel alle andere hoofdstukken begint hoofdstuk 7 als een soort reisbeschrijving. Deze keer is het echter geen reis met een duidelijk begin- en eindpunt, maar eerder een soort rondrit; in deze koninklijke context zou ik het een rijtoer willen noemen. Zij het dan een waarbij het wuivende publiek ontbreekt. Het hoofdstuk begint als volgt:

'Van Hoogezand naar Muntendam, naar Scheemda, naar Loppersum, naar Usquert, naar Siddeburen. Elke tien dagen een nieuwe put. *Als een vorst* rijd ik langs de korenvelden, helm op, slaap meestal in Hotel Dijkzicht in Delfzijl of in Hotel Ruim Zicht ergens anders. Voor het eerst zie ik wat er in een produktiemaatschappij gaande is en help eraan mee. Voor het eerst ben ik nuttig, voor het

reserves. / So the North Sea, vitally important in its own regard, can be considered something of a technological stepping stone to future achievements.' (p. 80)

[1] Uit het vervolg van de geschiedenis blijkt dat zeker één belofte, ondanks de ronkende formulering, ingelost wordt: dit werk geeft Gerrit een opstapje voor zijn latere werk in Alaska, nadat hij ook nog even een boorplatform in de Beringzee (een van Davis' 'other deep [...] oceans') heeft bezocht. Dat hij daar dan inmiddels weer duizenden kilometers van de consumenten verwijderd is, is een inconsequentie die al in de tekst van Davis voorkomt. Maar al direct uit het begin van hoofdstuk 7 blijkt de keuze voor dit werk tot gevolg te hebben dat Gerrit er met volle teugen van geniet.

eerst maak ik deel uit van een wereld waarin men een zekere, omschreven verantwoordelijkheid draagt. / Weg met alle rapporten! Ik vertrek naar een put op Ameland om te meten hoe scheef die put in de aarde staat.' (p. 81) [Cursivering van mij, AZ]

Ook nu weer wordt het koninklijke gevoel veroorzaakt door het nieuwe van een situatie. Ook al ontbreken in deze passage woorden als 'schitterend' of 'gouden', de opsomming van alle bezochte dorpen en het vermelden van de snelheid waarmee de olie- of gasindustrie Groningen veroverd en van – ook nu weer – hotels met uitzicht, maken van Gerrits helm een koninklijke helmbos; en al rijdt hij kennelijk in een auto rond, hij doet dat eerder in de rol van de koninklijke passagier die kan gaan en staan waar hij wil dan in die van de chauffeur die ook maar door zijn werkgever gestuurd wordt.

Een zelfde vrijheid voelt Gerrit veel later, wanneer Marie hem schrijft dat zij op zijn uitnodiging voor een hereniging in Alaska ingaat. Hij besluit dan voor haar een flesje parfum te gaan kopen op een vlak bij Fairbanks gelegen vliegveld. Daar hoort hij dat het gezochte parfum waarschijnlijk alleen in Anchorage te krijgen is, 360 kilometer zuidelijker: 'Niet zozeer om die parfum als wel om het buitenkansje eindelijk in mijn leven eens een *zinvolle* tocht te gaan ondernemen, een tocht met een *doel*, draaide ik die zaterdagochtend om vier uur 's morgens de Highway op, op weg naar het Zuiden. // Zon op de weg, op de horizon fonteinen van licht, een reeks van fonkelende kerststerren (de gletsjers). Een koninklijke tocht voor hem die zijn geliefde gaat zalven.' (pp. 128-129)

Voelde hij zich aan het begin van hoofdstuk 7 voor het eerst van zijn leven nuttig, dat gevoel komt nu, tegen het einde van de roman-geschiedenis, als nieuw terug; met die beperking dat het besef dat iets zinvol is, eerst zijn werk betrof en nu een privéreisje. Het gevoel als een vorst langs de Groningse korenvelden te reizen werd teweeggebracht door het besef van maatschappelijk nut, het nu in Alaska optredende koninklijke gevoel komt voort uit het besef van persoonlijk – zo men wil: emotioneel – nut. Er is in Gerrit op dit moment dan ook geen enkele aanvechting direct na zijn vertrek uit Fairbanks van reisdoel te veranderen; hij verveelt zich absoluut niet, want hij laat zich op geen andere stroom meedrijven dan op de door hemzelf in beweging gebrachte. Niemand of niets stuurt hem dan zijn eigen behoefte aan hereniging met Marie, een hereniging die hij even eerder had vergeleken met het voltooiën van een legpuzzel.

Doordat er in de slotzin sprake is van zalven, krijgt de reis het

karakter van de definitieve hereniging van een niet alleen koninklijke, maar welhaast mythische bruidegom en bruid, als in het bijbelse Hooglied. Er is geen stad meer met een wuivend publiek, maar als in een soort overtreffende trap is nu de natuur zelf een en al geschitter en gefonkel; de roes is compleet, de tijd van genieten is niet meer beperkt.

Enige overtuiging dat een koning een superieur soort passagier is, valt aan de gegeven voorbeelden wel te ontleen, lijkt mij. Maar het belang van die overtuiging wordt groter door een tweetal passages die geen lyrische beschrijving van gebeurtenissen geven, maar waarin Gerrit nadenkt over zijn verlangens en wat de vervulling daarvan verhindert. Beide passages staan in een omgeving die eerder gekleurd is door gevoelens van ontgoocheling dan door euforie.

Zo staat paragraaf 1.2. bol van de verlangens van Gerrit en Marie die vrijwel geen van alle lijken te zullen worden vervuld. Een gezamenlijke wens is: weg te gaan uit Nederland, het liefst naar een ver en zonnig land. Bovendien wil Gerrit wel eens een langere middagpauze dan het kwartier waartoe zijn vrijheid op dat moment, op het Shell-laboratorium in Amsterdam-Noord, beperkt is. Sollicitaties, onder andere bij de universiteit, blijven zonder resultaat. In koninklijke dienst in Indië, zo iets stelt Gerrit zich voor als hij zich afvraagt waar hij vijftig jaar eerder naartoe zou zijn gegaan:

‘Nederlandsch Indië: een poort om als heer door naar binnen te gaan. Functie: ambtenaar. In een lichtgeel houten huis met aan weerszijden van de hoofdingang houten zuilen. Een wit pak aan. En net zo wit is het met de naam van Wilhelmina bedrukte papier waarop, met de pen, in inkt gedoopt, de dagelijkse koffie- en thee-staten worden ingevuld. Om één uur de boeken gesloten en in het rijtuig door een lommerrijke klapperlaan naar huis gereden. Rust. Het gras is lichtgroen en geknipt. Wat je hoort zijn de krekels.’ (p. 24)

In het tot nu toe door mij geschetste patroon is een ambtenaar als iemand die rapporten schrijft, eigenlijk voorbestemd om zich te vervelen. Dat dat in deze passage niet aan de orde is, komt door het koloniale leventje dat er wordt voorgesteld: vanaf één uur heeft Gerrit een middagpauze zonder einde, hij *laat* zich naar huis rijden en zijn gazon *is al* verzorgd. Als een soort extra – maar je kunt het toch moeilijk een kroon op zijn eigen hoofd noemen – doet hij dit alles in naam van de koningin. *In naam van*.¹ Op dit moment zijn het nog

[1] Zie de titel van Krols volgende boek: *In dienst van de ‘Koninklijke’*. Op

gedelegeerde verlangens en geleende genietingen. Die bovendien door de loop van de geschiedenis inmiddels niet meer vervuld kunnen worden.

Wat wel wordt vervuld, is Gerrits verlangen een keer ontrouw te zijn aan Marie. Hij gaat naar bed met zijn vroegere klasgenote Hilde, die zijn ouders indertijd voor hem als de ideale vrouw zagen. Wat hij precies voor Hilde voelt, is hem niet duidelijk; wel beseft hij – en dat besef wordt door latere passages bevestigd – dat een verhouding tussen Hilde en hem nooit had kunnen standhouden, vanwege hun gelijkgeaardheid.¹ Daarom zijn zijn gevoelens na afloop gemengd; hij denkt ‘aan het onloochenbare feit intussen dat [hij] met een andere vrouw naar bed geweest was’ en kan zich ‘strelen bovendien met de gedachte dat het een *vrouw* was geweest, dat wil zeggen een vrouw die niet direkt met iedere man naar bed zou gaan; aan haar mankeerde het niet.’ (p. 26) De situatie zelf stemt hem dus wel tevreden, maar zijn eigen karakter (of zijn eigen positie) bezorgt hem gevoelens van onvrede.

Direct hierop volgt een passage waarvan de inhoud geen enkel verband lijkt te hebben met de voorafgaande. De dagboekachtige aanhef suggereert dat het om een willekeurige gedachte gaat die om redenen van dagboektrouw juist op dit moment geformuleerd moet worden.² Maar de positie van deze pericoop valt eigenlijk alleen te verklaren vanuit Gerrits gevoelens van onvrede met zichzelf: als het niet aan Hilde ligt, dan ligt het aan hem, en dan zal hij aard en oorzaak van zijn kwaal moeten zien vast te stellen, evenals de toe te passen remedie. De woorden van deze pericoop zijn van die gevoelens een extrapolatie:

‘Dinsdag. Er zijn tegenwoordig van die schema’s die laten zien dat het niveau van een mens het produkt is van drie factoren: zijn werk,

dat moment is Gerrit immers bij de Koninklijke Olie/Shell in dienst, al wordt het begrip ‘koninklijke’ in dit verband nergens in *De chauffeur verveelt zich* gebruikt. (Wel vond ik tussen de papieren van het manuscript een briefje dat de toezending aan Krol begeleidde van een van de delen van Gerretsons *Geschiedenis van de Koninklijke*.)

[1] Was hij leraar geworden, hij zou met Hilde getrouwd zijn en in de week-ends voor het raam hebben staan wachten op iets dat nooit zou komen (p. 71); was hij schilder geworden, Hilde had hem precies verteld wat het beste voor hem was en dan had hij wel artistieke kapsones gehad, maar geen belangwekkende produktie (pp. 99-100). Met andere woorden: Hilde zou hem onvoldoende weerstand geboden hebben. [2] Zie hierboven, p. 154.

het geld dat hij verdient en het nut van dat werk voor zijn medemens. Wat die schema's nooit laten zien is die vierde of liever de nulde factor: het niveau waarop je je al bevindt. / Voorbeeld: het Koninklijk Huis. Tweede voorbeeld: ik zelf. Niet het werk dat ik deed, niet het geld dat ik ermee verdiende, noch het nut bepaalde het niveau waarop ik leefde, doch slechts het niveau dat ik bezat toen ik werd geboren, gelijk de koningin in haar zwarte limousine. Onwrikbaar.' (p. 27)

Als het met Gerrit niet goed gaat, komt het dus uiteindelijk hierdoor dat hij niet als koning of koningin geboren is. De typering van de koningin als de inzittende van een zwarte limousine, maakt haar tot een *geboren passagier*; vragen naar de aard, het nut en de resultaten van het werk zijn bij haar niet relevant. Gerrit zal daarentegen als passagier geen hoger niveau kunnen bereiken dan dat van een soort leenadel; Ilsebil-illusies, of liever -kapsones, zijn hem op dit moment vreemd. Het woord 'Onwrikbaar' laat daarover geen twijfel bestaan.

Als hij veel later weer eens het verschil overweegt tussen hemzelf en een koning of koningin, is hij opnieuw in Amsterdam. Ook heeft hij opnieuw – en voor het laatst – kort tevoren contact gehad met Hilde, die overigens deze keer niet op zijn uitnodiging ingaat. Gerrit is Texel en Marie ontvlucht, omdat zijn leven als vrij kunstenaar dreigt te mislukken. Dieptepunt in zijn overwegingen in Amsterdam is dat hij beseft dat de wereld zo weinig waard is dat hij er wel, 'min of meer elegant, een Einde aan zou [kunnen] maken'.¹ (p. 70)

Alsof hij beseft dat een dergelijk Einde op dat moment noch voor Gerrit noch voor de lezer bevredigend is, herneemt Krol de draad van zijn verhaal door samen te vatten wat Gerrits mogelijkheden waren toen hij van school kwam: hij had gedichten kunnen gaan schrijven, of hij had leraar kunnen worden, 'zoals iedereen op school, [...] een vervoermiddel van kennis', of koning: 'Ik had als prinsje geboren kunnen worden. De kans is wel klein, maar als je eenmaal een prins bent, dan ben je het ook helemaal. Het volk in rep en roer: een prins! Dan zou ik in die tijd, 1938, zoals we weten, iets bijzonders zijn geweest en dan was ik nu koning. Dan had ik als man veel meer zelfvertrouwen gehad en ook meer genaaid waar-

[1] Dat 'Einde' met een hoofdletter staat, suggereert dat Gerrit het hele leven ziet als een film – een visie die overigens wel vaker in *De chauffeur verveelt zich* voorkomt.

schijnlijk. Elke vrouw die mij voor de voeten kwam – goedmorgen majesteit – een tikje op haar wang gegeven, hm, welnu, mijn koninklijke penis s.s.t.t. in haar volkse kontje gestoken. Dat is, in het kort, en overdrachtelijk natuurlijk, mijn voorstelling van een koning.’ (pp. 70-71)

Niet voor niets schetst hij de vrijheid van een koning in termen van seksuele vrijheid. Dit correspondeert met de andere passages die bedekt seksueel genot suggereren en hangt op dat moment direct samen met Gerrits mislukte zoektocht naar een vrouw. Kort voor deze passage kon Krol Gerrits pogingen om weer met Hilde in contact te komen, nog moreel fout noemen (p. 69). Het gedrag van een koning daarentegen is boven dergelijke wetten verheven. Krols koning is een soort sprookjesfiguur die volkomen autonoom kan handelen, een literaire constructie. Alleen toverkracht kan Gerrit in deze constructie verzeild doen raken. Realistisch gezien ligt de rol van koning boven zijn macht. Die rol spelen kan niet meer zijn dan naar ‘Si j’étais roi’ luisteren.

Maar hij luistert naar ‘Le roi s’amuse’,¹ en dat klinkt aanmerkelijk stilliger. Hoofdstuk 7, waarin de titel van dit muziekwerk voorkomt, begint zoals gezegd met de beschrijving van de vorstelijke gevoelens die opwellen tijdens Gerrits rondrit door Groningen. Maar die gevoelens blijven niet lang; al gauw is Gerrit weer de topper die hij ook op Texel was, en wordt hij bevangen door verlangen en melancholie. Hij denkt onder andere terug aan Peggy, hij wil weer weg uit Nederland, enzovoort.

Binnen deze gevoelens van wankelmoedigheid past ook het begin van paragraaf 7.4., waar hij vaststelt dat hij – mogelijk door een hem passerende auto – voor het eerst sinds lange tijd weer aan Hilde denkt. Die gedachte brengt als in een kettingreactie allerlei andere treurig stemmende gedachten teweeg, waarna Gerrit meedeelt dat hij voor dit verdriet troost vindt in het plaatje van het verhaal van Piggelmee die door zijn vrouw uit bed getrokken wordt. De toelichting die daarop volgt is uitgebreider dan wat ik eerst citeerde:²

‘De vrouw die mij uit het bed trekt is niet Marie. Het is alleen maar een sterke kracht, genaamd de Plicht. En dat is, als je het goed bekijkt, ook wel literatuur misschien, over honderd jaar. / Ik lig niet

[1] Titel van balletmuziek van Leo Delibes. Krol kende de muziek niet, zei hij mij, maar vond de naam, zo in de radiogids, wel aantrekkelijk. [2] Zie hierboven, p. 217.

in bed. Ik zit gekleed in een stoel. Ik zit een boek te lezen of ik luister zeg maar naar een mooi concert. De *Hary Janos suite* of *Le roi s'amuse*. Zondagochtend, alle dagen van mijn leven. En alle dagen van mijn leven staat er iemand aan mij te sjoorren.' (p. 99)

Vooraf de laatste twee zinnen drukken de ambivalentie van zijn situatie en zijn gevoelens uit. Enerzijds het besef dat hij over een grote mate van vrijheid beschikkend kan doen en laten wat hij wil: lezen, muziek beluisteren, niet naar zijn werk gaan. Anderzijds de zekerheid dat dat gevoel even vaak ruw verstoord wordt, dat hij nooit rust zal hebben, evenmin als Piggelmee.

Toch is er de droom van de eindeloos genietende koning. Die droom lijkt in Alaska werkelijkheid te worden: Gerrit zal er zijn geliefde zalven, zijn geliefde zal spreken als het Toovervischje, de natuur is een en al licht en schittering, er hangt een kerstsfeer van sneeuw die als vrede op aarde neerdaalt, en de eeuwigheid wenkt: alles lijkt tot fictie te zijn weergekeerd. Eenvoudiger gezegd: hij is opnieuw verliefd op Marie en al het andere valt daarbij in het niet. Vallen hij of Marie dan nog te vergelijken met een chauffeur of een passagier? Of is dat dan een metafoor uit het verleden?

8. De verveling voorbij

Ik weet niet in welke volgorde Krol de op de mappen van zijn manuscript staande titels heeft bedacht. De aan het begin van dit hoofdstuk gegeven volgorde hoort tot de mogelijkheden. Dat hij daarin bij herhaling bij de naam van Piggelmee terecht kwam, lijkt mij niet zonder belang. Hoeveel sympathie moeten de beginregels van *Van het Toovervischje* immers al bij Krol ontmoet hebben: 'In het land der blonde duinen / En niet heel ver van de zee / Woonde eens een dwergenpaartje / En dat heette "Piggelmee".'

Strand en duin, ik heb dat eerder gezegd en zal er nog op terugkomen, hebben bij Krol de betekenis van een landschap waarop de logica nog geen vat heeft, of van een grensgebied tussen onze oerleefwereld en complexere levensvormen.¹ In *Van het Toovervischje* voldeet het landschap zeker aan de eerste kwalificatie.

Ook past de belangstelling voor juist de Piggelmee-versie van het sprookje goed bij Gerrits aanvankelijke ambities. Het is immers niet een door een literator gemaakte bewerking, maar die van een rij-

[1] Die twee zijn aan elkaar verwant. Zie pp. 180 en 408 vlgg.

mende tekstschrijver. Wat Gerrit, kort na zijn trouwen, wel had willen worden: iemand die de *élégance* roemt van allerlei industriële produkten. (p. 16)

Schreef ik hierboven dat niet alleen Piggelmee, maar ook de versie van Grimm sporen heeft nagelaten in *De chauffeur verveelt zich*, dan bedoelde ik daarmee niet dat personage of auteur zich daarvan bewust zijn geweest en zeker niet in de mate waarin ze zich van Piggelmee bewust waren. Maar een belangrijk verschil tussen de wensen in de roman en die in *Van het Toovervischje* is dat in het laatste gedachten over koningschap of godwording buiten het patroon van huiseilijkheid vallen. Daarom kan ik de behoefte van Gerrit om heel de wereld te automatiseren niet met Van Nelle in verband brengen, maar wel met Grimm: met die wens is hij een Ilsebil die de loop van zon en maan wil regelen. Beiden willen volkomen autonoom zijn. Misschien dat een titelsuggestie als *Piggelmee de xide [de twaalfde]* dit aspect moest accentueren; onder deze aanduiding zou Piggelmee immers koning, keizer of paus zijn.

Maar anders dan Ilsebil ontbreekt het Piggelmee-Gerrit aan het vermogen tot schreeuwen en met de vuist op tafel slaan. Als Roessing hem verwijt dat hij geen knokker is, zegt Gerrit dat hij, 'door [zijn] speciale gaven, het niet nodig had een knokker te wezen'. (p. 42) Hij kan wachten tot zijn tijd gekomen is. Een dergelijk gevoel van superioriteit komt wel dicht bij zijn gedachten over het koningschap. Maar door zich tegenover Roessing als een ongrijpbare te presenteren laat hij in het midden hoe serieus die gedachten zijn.

Daarmee lijkt mij alles gezegd wat er te zeggen valt over de overeenkomst met Grimm. De sporen van Piggelmee zijn in allerlei concrete passages veel duidelijker. Gerrit voelt er immers helemaal niet voor werkelijk aan de top te komen; hij wil vat krijgen op het dagelijks leven en op dagelijkse emoties. Gaat het goed met de koffie en met de liefde, dan komt al het andere ook wel goed. Daarom is zelfs de suggestie van een fraai einde dat alles goed maakt, Piggelmeeësk. Het uitzicht op de eeuwigheid, dat in de laatste woorden van de roman geboden wordt, komt niet uit de koker van een godgeworden Gerrit, maar uit die van een tovervisje. Dat tovervisje, buiten de dimensies van de vertelde geschiedenis, is ook niet Marie maar eerder de auteur.

Er valt over de hele kwestie van sturen en gestuurd worden, beheersen en beheerst worden, en de rol van de verveling daarin, nog veel meer op te merken; ondanks de schijn van heterogeniteit is het ver-

band tussen de onderdelen in *De chauffeur verveelt zich* immers heel sterk. Ik heb in dit hoofdstuk op lang niet alle facetten kunnen ingaan. Om aan te geven dat nog allerlei touwtjes los zijn blijven hangen, citeer ik één andere passage, ook uit het Alaska-deel:

‘Dit hele boek gaat over iemand van de NASA, een astronaut die naar de maan gaat en daartoe in zijn auto stapt. // Wat is het verband tussen de handelingen die een astronaut moet uitvoeren en de beschrijving ervan? / De handelingen die een astronaut moet uitvoeren herhaalt hij vele malen; hij kent ze ten slotte van buiten. Het ogenblik is nabij dat deze man vervangen kan worden door een machine, een ‘robot’ zo men wil, door een geprogrammeerde instructie, niet interessant om te beschrijven in een roman of gedicht, omdat het al beschreven is. / Wat niet geprogrammeerd is, hoe routineus de handelingen ook verlopen, dat is de wijze waarop hij plaats neemt achter het stuur van zijn auto, elke dag, of de zwier waarmee hij een sigaret opsteekt. Niet geprogrammeerd, nooit beschreven en daarom beschrijven we het.’ (p. 132)

Ook voor de astronaut blijkt het prettigste moment van de reis het instappen te zijn, het nog ongevormde begin. Dat geldt voor deze realistische figuur in het sprookje van de twintigste eeuw, zoals het voor Ilsebil in het eeuwenoude volkssprookje gold en zoals het ook voor Piggelmee kan hebben gegolden. Het moment vóór de verveling, dat moet beschreven worden.

Maar wat *beleefd* moet worden, is het moment erna. Het te beschrijven moment is dat van het kortstondige genot; dat moet uitmonden in het duurzame genot dat bij Krol uit een wonderbaarlijke melange van metafysica en alledaagsheid bestaat. Tussen deze twee stadia ligt dat waarin passagier en chauffeur aan elkaar overgeleverd zijn. In dat tussenstadium is het verschil tussen chauffeur en passagier graduëel; uiteindelijk bevinden zij zich beiden in het grijze evenwicht van de verveling, omdat zij beiden deel uitmaken van een geautomatiseerd systeem. Alleen het besef dat het wachten beloond kan worden en de passiviteit van de verveling geactiveerd, kan hen met dit tussenstadium verzoenen.

In deze visie wordt de roman gemakkelijk een metafoor voor heel het menselijk bestaan: tussen het ongevormde begin en de apotheose ligt de verveling. De duur daarvan hangt af van de mate waarin iemand het niet geautomatiseerde deel van het dagelijks leven accepteert en van de snelheid waarmee iemand met zijn emoties in het reine weet te komen. Dit besef stelt Gerrit in staat de verveling te beschouwen als een noodzakelijk kwaad dat te overwinnen valt:

door er voor te zorgen dat het verschil tussen zijn omgeving en hem zelf wegvalt. Na de passage waarin hij door zijn Toovervischje is toegesproken, staat:

‘Zo begint ieder mens: zacht. En hij begint ermee zijn omgeving te ervaren als hard. De mensen die hem tegemoet treden zijn harder dan hij en hij weet niet of hij net zo hard moet worden... // Als hij een aantal jaren verder is, heeft hij middelen genoeg om ook hard te zijn. Hij heeft ook de mogelijkheid om te kiezen wanneer hij hard moet zijn en wanneer niet. Dit hangt af van de omgeving waarin hij zich bevindt en omdat hij in staat is de omgeving meestal zelf te bepalen is hij ook in staat zelf te bepalen wanneer hij hard zal zijn en wanneer zacht... De keus daartussen is geen strijd meer zoals hij altijd dacht, maar een spel dat gespeeld wordt op een evenwicht tussen die twee en daarmee heeft hij eindelijk ook zich zelf weer in de hand. Dan heeft hij vrijheid van vroeger weer terug. / Dan is hij opnieuw, als hij dat wil, een zacht mens geworden, want zijn omgeving, door hem bepaald, is het nu ook.’ (p. 131)

Hier wordt in de hij-vorm beschreven wat Gerrit in het laatste hoofdstuk heeft gerealiseerd: hij verveelt zich niet meer, omdat hij in staat is zich op de stroom van de door hem zelf bepaalde omgeving te laten meedrijven. Die ideale situatie is even eerder als volgt beschreven: ‘[...] vrijheid is alleen goed voor mensen die een deel van een rivier kunnen zijn. // Je moet vloeibaar kunnen zijn. // Een plujsje op de wind.’ (p. 130)

Wie deel weet te zijn van een rivier, heeft de verveling overwonnen. Die voelt zich zoals Gerrit zich voelde in de begindagen van Peggy, toen zij elke middag naar het strand gingen. Kort voordat in deze periode van genot de eerste barsten komen staat er: ‘Wat is de functie van een mens? In de automatisering een schakel die op zijn rug in de blauwe, lauwe golven ligt en drijft, handen als vinnen langsij, bijna roerloos, en *niet kan ophouden* met genieten.’ (p. 47)

Wie deel weet te zijn van de rivier, heeft ook de melancholie overwonnen. Wanneer Van Rooy hem vraagt of hij het eens is met critici die hem een melancholicus noemen, antwoordt Krol, na lange aarzeling en na de opmerking dat er misschien wel tien antwoorden mogelijk zijn: ‘Tot voor kort dacht ik dat ik een melancholicus was, maar eigenlijk heb ik besloten om te verdommen het nog langer te zijn. / [...] Melancholie verplicht tot niets. Je gaat er gewoon van uit dat elke dag de laatste is...’¹

[1] Max van Rooy, ‘Schrijver Gerrit Krol’.

Korte tijd later, in *In dienst van de 'Koninklijke'*, noemt hij als oorzaak van melancholie het ontbreken van richting of wil.¹ Zo gezien is de passagier die steeds een andere kant op wil het prototype van de melancholicus, want hij heeft geen richting; zo gezien is de chauffeur die gehoorzaam opdrachten uitvoert het prototype van de melancholicus, want hij heeft geen wil. Deze eenenige tweeling maakt plaats voor de koning, wanneer handelingen zinvol zijn of niet door plichtsgevoel worden bestuurd maar door gevoelens van liefde. Koningen zijn naar hun aard vrij van melancholie en verveling, omdat zij passen in hun omgeving; zij kunnen niet ophouden met genieten. Dat staat niet in het verhaal van Grimm, noch in dat van Van Nelle. Het is mijn interpretatie van de titel van *De chauffeur verveelt zich*.²

9. Naschrift. Over Piggelmee en andere Kabouters

Denkend dat hiermee alles gezegd was wat er over Piggelmee, verveling en koningschap te zeggen viel, richtte ik mij op andere facetten van *De chauffeur verveelt zich*. Daartoe raadpleegde ik onder meer, opnieuw, enkele jaargangen van het *Hollands Maandblad*. Daarin trof ik al gauw in artikelen van enkele andere auteurs dan Krol aandacht voor kwesties die ook in *De chauffeur verveelt zich* aandacht krijgen. Een artikel over logische relaties van E. M. Barth bij voorbeeld, de vrouw aan wie op p. 25 van de roman gerefereerd wordt, wanneer Gerrit met Dra. B. in conflict raakt over in de wetenschap gangbare notaties.³

In het eerste nummer van de twaalfde jaargang van *Hollands Maandblad* waaraan Krol een bijdrage heeft geleverd,⁴ trof ik zo bij toeval een artikel waarin Paul van 't Veer *De boodschap van een wijze kabouter* van Roel van Duyn bespreekt. Motto van dit artikel is een viertal regels uit *Hoe Piggelmee groot werd*: 'Daag'lijks liep hij zoo te droomen / Door het bosch, zijn dwergjesbrein / Gansch vervuld van 't eene denkbeeld: / "Grooten worden – grooter zijn."⁵

[1] *In dienst van de 'Koninklijke'*, p. 53. [2] Pas bij bestudering van andere aspecten van *De chauffeur verveelt zich* werd mij duidelijk dat ook het citaat waarmee paragraaf 9.1. eindigt, bijdraagt tot het besef dat de verveling overwonnen kan worden. (zie hierna, p. 372) [3] E. M. Barth, 'Beweging en Bertrand Russell'. Zie hiervoor, p. 185. [4] 'Wat is kunst?' [een stukje proza ter lengte van 14 regels] [5] Paul van 't Veer, 'Roel van Duyn een idealist op zoek naar een ideaal', p. 9.

Van 't Veer herinnert eraan dat Van Duyn in de Amsterdamse gemeenteraad het verhaal van *Het Toovervischje* een keer ter sprake heeft gebracht als een parabel voor onze dolgedraaide consumptie-maatschappij. Maar hij stelt daartegenover dat Van Duyn uit een ander Piggelmee-verhaal de les had kunnen leren dat ook zijn anarchistische kabouterstad Oranje Vrijstaat gedoemd was te mislukken. In het verhaal *Hoe Piggelmee groot werd* blijkt de fout niet in de menselijke hebzucht te liggen, maar in het gebrek aan concreetheid en doelbewustheid. Van 't Veer schrijft: 'Het verlangen naar grootworden en goed-doen heeft het dwergjesbrein zo in beslag genomen dat er geen ruimte was voor gedachten over wat er daarna moest gebeuren, terwijl hij ook over de manier waarop de groei door goede daden moest worden bevorderd, achtereenvolgens de meest tegenstrijdige gedachten huldigde.'¹

Mutatis mutandis is deze typering ook op Gerrit van toepassing. Ook diens gedachten betreffende de richting waarin hij zou moeten gaan, zijn immers uiterst tegenstrijdig. Toch zijn er wel momenten dat hij nadrukkelijk een bepaalde richting afwijst. Een van die schaarse momenten wordt beschreven aan het eind van het hoofdstuk over zijn vlucht naar Amsterdam. Hij beseft dan dat hij tot, desnoods automatische, vernietiging van de wereld in staat zou zijn, als hij niet zoveel persoonlijke problemen zou hebben: 'Want: pijn kun je altijd maar op één plaats tegelijk hebben. Ik had pijn aan Marie, daarom zocht ik een andere vrouw. Om die reden leende ik *niet* het oor aan de vele geruchten over voorgenomen sabotage, zoals deze op dat ogenblik in Nederland de ronde deden (de Kabouters). Ik had geen zin om Kabouter te worden. Ik wilde gelukkig zijn en het was goed dat ik dat wilde, want ik had heel gemakkelijk kunnen denken dat ik wraak moest nemen, nietwaar?' (p. 72)

Nog voordat Piggelmee in de roman ter sprake komt, is hij dus geïmpliceerd in een afgewezen politieke stroming. Pikant in dit verband is dat Van Duyn zich niet beroept op Piggelmee, maar onder andere wel op S. T. Bok, de Nederlandse popularisator van de cybernetica. Omdat 'sturen' en 'tegenkoppelen' in die tak van wetenschap cruciale begrippen zijn, ligt het voor de hand dat *De chauffeur verveelt zich* op meer dan één plaats de enkele jaren eerder door Van Duyn geventileerde ideeën lijkt te kruisen.

Dat kruisen heeft soms zelfs iets van een kruisen van degens. Want Gerrit zegt wel dat hij slechts om persoonlijke redenen geen

[1] Ibidem, idem.

toenadering zoekt tot de Kabouters, elders kenschetst hij het Kabouter-denken, zonder dat hij dit expliciet noemt, als bijzonder naïef. Hij beschrijft dan de moderne held als iemand die met een ballon een lampion oplaait om die naar een raffinaderij te laten drijven. Maar Gerrit acht zulke sabotage-daden niet effectief, omdat de opgeblazen tank weer zal worden vervangen: 'Daarom, als je iets vernietigen wil, kun je beter het automatisme van het herstel vernietigen.' (p. 96)

Omdat in het boek van Van Duyn nergens over Piggelmee wordt gesproken, lijkt het mij niet waarschijnlijk dat Krol zich daarop gebaseerd heeft; wel moet hij het artikel van Van 't Veer gekend hebben.¹ In de nazomer van 1970, waarin het bedoelde nummer van *Hollands Maandblad* verschijnt, woont Krol niet meer op Texel, maar in het Drentse Spier. De bundel *Over het uittrekken van een broek* is dan zojuist verschenen en de roman *De laatste winter* verkeert in het drukproefstadium. Krol schrijft dan niet zo veel wat hij het publiceren waard vindt: in de twaalfde jaargang van *Hollands Maandblad* verschijnt alleen nog een puur beschouwend stuk ter omvang van één pagina,² in de dertiende jaargang zijn essay over Escher (januari 1972). De in die tussentijd in *Propria Cures* verschenen bijdragen hebben ook hoofdzakelijk een beschouwend karakter. Alleen het eerste, nooit verder in een boekuitgave van Krol gepubliceerde 'Een zuster valt niet ver van de boom'³ is vertellend, evenals 'Het karakter van den kunstenaar'. Dit laatste is naderhand, in gewijzigde vorm, deel gaan uitmaken van het hoofdstuk over Gerrits vlucht naar Amsterdam. Die gewijzigde vorm publiceert hij eerst nog in *Hollands Maandblad*: in het nummer van oktober 1972 staat de tekst van de latere hoofdstukken 4 en 5, inclusief dus het einde waarin hij de Kabouters afwijst.

'Ulk' noemt hij deze voorpublicatie. De wereld zoals Gerrit die ervaart in de passage voorafgaand aan de titelsuggestie, is grijs, het grijs van het evenwicht waarin verveling troef is. Anders dan chauffeur of passagier kan Gerrit op dit sombere ogenblik in Amsterdam echter niet de verzoenende illusie koesteren dat zijn wachten beloond zal worden. Alleen aan de haren van de verbeelding en de herinnering zal hij zich nog uit het moeras kunnen trekken; dat doet hij dan ook:

'Kom, mijn verhaal dat zo jong begon – hoe ver zijn we nu. Ik

[1] Desgevraagd bevestigde Krol mijn vermoedens. [2] Titel: 'Reflectie'. [3] De zuster over wie dit stuk gaat, woont in Ashdod. Zie hiervoor, p. 148.

wilde zo graag gedichten schrijven en ik vond dat ik daarvoor een passende omgeving nodig had. [...] // Zo was het immers. Ik kon toen nog van alles worden... // Leraar. [...] // Of koning.' (pp. 70-71)

Met zulke overpeinzingen reactiveert Gerrit zich weer. Hij zoekt opnieuw werk, in de computerwereld. Dat mislukt, maar desondanks besluit hij dat hij zich niet tot het anarchisme zal bekeren: Kabouter wordt hij niet. Daarmee eindigt de voorpublicatie. De kabouter waarmee Gerrit zich wel zal kunnen identificeren en de passages waarin de verveling in al haar nuanceringen wordt belicht, zijn dan nog niet aan de orde. Ook is er nog lang geen sprake van een door hem zelf bepaalde omgeving.

'Ulk' was daarom een verkeerde titel geweest, net als 'De dichter verveelt zich'. Het gaat in de roman uiteindelijk om meer dan alleen de dichter, om meer dan alleen verveling en meestal om iets anders dan walging. 'Ulk' geeft een dieptepunt aan, zoals later 'SNIF' (pp. 87-89) de aanduiding zal zijn van een hoogtepunt. Maar de titel die zowel met hoogtepunten als met dieptepunten blijkt samen te hangen, is *De chauffeur verveelt zich*.

HOOFDSTUK 5

Röntgenonderzoek

Een hoofdstuk over hoofdstukken
en andere segmenten

1. Het uitzonderlijke hoofdstuk 7

Houvast aan uitspraken in de roman, daarnaar heb ik hiervoor gezocht. Dat houvast was telkens tijdelijk en bleef glibberig tot het einde toe; het is Krol immers om lokale waarheden te doen. Om het houvast te verstevigen zal ik hierna de vorm van de roman aan een nader onderzoek onderwerpen.

Nu is 'vorm' een net zo ruim begrip als 'inhoud', en ik zal mij dan ook beperken tot een van de meest opvallende formele aspecten van zowel *De chauffeur verveelt zich* als vrijwel alle andere romans van Krol: de verdeling ervan in segmenten, op basis van typografische hulpmiddelen, hierna 'segmentering' te noemen.¹

Net als de titel toont ook de wijze van segmenteren zich nog voordat een roman gelezen is. Al bladerend merkt men in *De chauffeur verveelt zich* de plaatjes al op, de vele witregels en de verdeling in hoofdstukken; ziet men ook dat de hoofdstukken niet met titels maar met nummers worden aangeduid en dat deze nummers niet bij 1 beginnen, maar bij 0.0.

Bleek het al moeilijk de betekenis van de titel te achterhalen, nog moeilijker is het om aan alle facetten van de segmentering betekenis toe te kennen. Om principiële en om praktische redenen beperk ik mij hierna tot het grofste deel van de segmentering: de verdeling in tien hoofdstukken en vijfendertig paragrafen. In principe ga ik ervan uit dat een schrijver, hoe bekommerd ook om details, eerder systeem zal willen aanbrengen in de grote lijnen van een werk-in-uitvoering dan in de kleinere gehelen; kennisneming van materiaal

[1] Het wit is het belangrijkste en meest gangbare hulpmiddel, maar ook wisselingen van lettertype en -corps behoren ertoe.

uit de ontstaansperiode van de roman bevestigt deze opvatting. Als praktische argumenten wil ik aanvoeren dat een aantal van vijftig segmenten nog te overzien valt en dat ik bij herhaalde lezing wel vermoedens kreeg van een door de indeling in hoofdstukken en paragrafen gecreëerde orde, maar niet van een orde op basis van de pericopen.¹

Voordat ik in algemene zin op het verschijnsel segmentering inga, wil ik aandacht besteden aan een facet dat ook al direct bij bladeren in een roman opvalt: dat de hoofdstukken nu eens vrijwel even lang zijn, dan weer sterk in lengte uiteenlopen. In die proportionele verhoudingen bestaan talloze variaties. Betekenis valt er lang niet altijd aan toe te kennen. Bij *De chauffeur verveelt zich* is dat wel mogelijk.

Als hulpconstructie, om iets te kunnen zeggen over de variaties in lengte van zowel hoofdstukken als paragrafen, heb ik een standaardlengte vastgesteld. Zie de tabellen II en III, die een beeld geven van de lengte van de verschillende onderdelen. Tabel II die van de hoofdstukken volgens een vaste maat, het aantal regels. Tabel III die van de in paragrafen en pericopen onderverdeelde hoofdstukken.

De gemiddelde hoofdstuklengte is 367 tekstregels. De meeste hoofdstukken wijken daar weinig van af: hooguit 10,5% is de afwijking van de hoofdstukken 0, 1, 2, 3 en 9, hoofdstuk 8 is ruim 20% *langer*, de hoofdstukken 4, 5 en 6 zijn ongeveer 40% *korter* en hoofdstuk 7 is meer dan twee maal zo lang als het gemiddelde.

De buitengewone omvang van dit hoofdstuk valt te meer op, waar de drie eraan voorafgaande hoofdstukken elk opvallend veel korter zijn dan het gemiddelde. Hoofdstuk 7 is zelfs langer dan de hoofdstukken 4, 5 en 6 bij elkaar. Daarmee worden de standaard die sinds de eerste vier hoofdstukken bestaat en de verkleinde standaard in de daaropvolgende drie hoofdstukken als het ware te niet gedaan.

De gemiddelde lengte van een hoofdstuk is 3 à 4 paragrafen; aan deze standaard voldoen zes van de tien hoofdstukken. Uitzonderlijk kort zijn de hoofdstukken 4 en 5 (aantal paragrafen respectievelijk 2 en 1); uitzonderlijk lang de hoofdstukken 7 en 8 (aantal paragrafen respectievelijk 7 en 5).

Door deze combinatie van proportionele factoren maakt het eerste deel van de roman (zeker tot aan het einde van hoofdstuk 3) een zeer regelmatige indruk. Die regelmaat wordt ook door de volgende

[1] Onder een 'pericoop' versta ik elk stuk tekst dat door witregels van andere gescheiden is.

Tabel III De omvang van hoofdstukken en paragrafen

hoofdstuklengte in paragrafen (X) en pericopen (Y)

[m = motto; n = noot; o = onderschrift; p = plaatje]

[per hoofdstuk geeft de bovenste rij aan op welke pagina (aangeduid met het laatste cijfer van het paginanummer) een paragraaf of pericoop begint, en de onderste eerst de paragrafen en daarna de pericopen; bij deze laatste geeft een spatie de paragraafgrens aan.]

	pagina	572	5 6 7 8 9 0	1	2	3 4 5 6
0	5-16	xxx	yyyyy	yyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyy	yyyyyy	nyyyyyy
		7048	7 8 9 0 1 23 4	56	7 8	901
1	17-31	xxxx	yyyyyyyyyy	yyyyyy	p	yyyyyyyyyyyyyy yyyyy
		267	2 3 4 5 6 7 8 9	0	1 2 34	
2	32-45	xxx	yyyyyyyyyy	yyyyyy	y	yyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyyy
		684	67 8 9 01 2 3 4	567		
3	46-57	xxx	yyyyy	y	p	yyyyyy
		82	8 9 0 1 23 4 5			
4	58-65	xx	m	yyyyyy	y	yyyyyyyyyy
		6	67 8 9 0 1 2			
5	66-72	x	yyyyyyyyyy	y	yyyyy	
		367	3 4 5 6 7 8 90			
6	73-80	xxx	yyyyyyyyyy	yyyy	y	yyyyy
		1592726	1 2 34 5 6 7 89 0 1 2 3 4 5 6			
7	81-107	xxxxxxx	yyyyyyyyyy	yyyyyy	y	yyyyyy
			7 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7			
			yyyyyyyyyy	p	yyyyyyyyyy	yyyyyy
		82460	8 901 2 3 4 5 6 7 8 9 01 2			
8	108-122	xxxxx	yyyyyy	y	y	yyyyyy
		3791	3 4 5 6 7 8 9 0 1 2 3 45			
9	123-135	xxxx	yyyyyyyyyy	yyyyyy	y	yyyyyy
			gemiddeld	xxx/	yyyyyyyyyy	yyyyyy

drie hoofdstukken slechts ten dele verstoord: wel zijn de hoofdstukken 4, 5 en 6 korter dan de voorafgaande, wel ook is de onderverdeling in paragrafen in 4 en 5 minimaal, maar dat is ook hun onderling lengteverschil; zoals gezegd voldoen 4, 5 en 6 aan een sub-standaard. Het zeer korte hoofdstuk 6 blijkt bovendien wat het aantal paragrafen betreft wél aan de standaard te voldoen. Verderop zal blijken dat in de ontstaansgeschiedenis de relatie tussen de twee korte hoofdstukken 4 en 5 (die samen uit drie paragrafen bestaan) een bijzondere is, evenals die tussen de respectievelijk korte en extra lange hoofdstukken 6 en 7.¹

Pas door hoofdstuk 7 wordt de regelmaat grondig verstoord: zowel het aantal pericopen als het aantal regels is dubbel zo groot als dat van het gemiddelde hoofdstuk en in beide opzichten overtreft dit hoofdstuk de gezamenlijke hoofdstukken 4, 5 en 6. Alleen al op grond van dit grote verschil lijkt het mij van belang extra aandacht te vragen voor de relatie tussen dit hoofdstuk en de overige.

Dat de verstoring van de orde door de lengte van hoofdstuk 7, en tot op zekere hoogte ook door die van hoofdstuk 8, slechts tijdelijk is, blijkt uit de op de regelmaat van het begin aansluitende omvang van hoofdstuk 9: de standaard is daar hervonden.

Welke factoren bij dit alles een rol hebben gespeeld, wordt onder meer duidelijk uit bestudering van het manuscriptmateriaal. Op de beide stofmappen waarin hij het manuscript bewaarde, heeft Krol notities gemaakt met betrekking tot plaatsen van handeling in de roman en het aantal daaraan te besteden pagina's. De notities op beide mappen verschillen slechts gradueel van elkaar. In beide gevallen onderscheidt hij, afgekort, acht plaatsen van handeling: Amsterdam, Italië, Midden-Oosten/Egypte, Texel, Amsterdam, Groningen, Amerika en Canada & Alaska. Meer gepreciseerd zien de aantekeningen eruit als in tabel IV (zie ook de foto's tegenover p. 267 en p. 269).

De door mij aangebrachte kolomaanduidingen maken onderscheid tussen: het aantal pagina's per hoofdstuk, al dan niet opgeteld (de kolommen A1, A2, A3, A4, A5 en A6), de optelsom van het aantal pagina's in kolom A4 (kolom B), de afgekorte naam van plaats of land van handeling (kolom P) en enkele grafische tekens (X: pijltje dat identieke kolommen verbindt; Y: accolade die twee elementen uit dezelfde kolom verbindt met één element uit een andere; Z: horizontale strepen met verticale onderbrekingen, die een

[1] Zie hierna, pp. 295 vlgg.

Tabel IV

De hoofdingeling van *De chauffeur verveelt zich*
volgens manuscriptnotities en in het boek

bron	eerste map								
kolomaanduidingen	A ₁	A ₂	P	A ₃	B	A ₄	A ₅		
	X ₁	Y ₁				X ₂	Z		
		19	Amst	20	20	20	→	25	□ □ □ □
		15	It	21	30	10	→	15	□ □ □
	5 ←	3	M.O.	3	32	2	→	4	□
	14 ←	10	Texel	14	37	5	→	9	□
			Amst		39	2	→	7	□
		47	Gron.		45	6	→	6	□
		22		34					
					77	32	→	32	□ □ □ □ □ □
	15 ←	10	Amer.	13	88	11	→	15	□ □ □
	15 ←	30	Can&Al.	16	95	7	→	15	□ □ □
				—		—		—	
optelsom	18	+ 100		121		95		128	
		+ 8							
optelsom	= 124	114							

tweede map				boek
P	B Y ₂	A ₄ X ₂	A ₅	A ₆
Am	20	20 →	25	27
It	30	10 →	15	21 à 23
Eg	32	2 →	4	3
Tex	37	5 →	9	8
Am	39	2 →	7	7
Gr.	{	45	6 →	6
		77	32 →	32
Am.	88	11 →	15	12 à 15
C&Al.	95	7 →	15	13 à 16
			130	129 à 131

50.000 Werkzeuge
 per Jahr

2 De ~~mit~~ mit der Skulptur

19. Amst 20 20 20 → 25

15. It 21 30 10 → 15

3. H.O. 3 32 2 → 4

Texel 14 37 5 → 9

Amst 39 2 → 7

Gem. 34 45 6 → 6

22. Amer. 13 88 32 → 32

10. 7 → 15

30. Cand. H. 16 95 7 → 15

121 95 128

100
 114
 Alles antwortete -
 behalt die glückliche

soort indeling in paragrafen geven van het betreffende hoofdstuk).¹

Uit het materiaal waarmee Krol zijn notities heeft gemaakt, laat zich een samenhang aflezen: op de eerste map zijn de notities met verschillende materialen in verschillende kleuren en diktes gezet; op de tweede map zijn alle notities identiek. Op de eerste zijn de kolommen van P (links) tot en met Z (rechts) met een blauwe viltstift gezet, met uitzondering van A3: die staat met rode balpeninkt;² de kolommen A1, X1, A2 en Y1 zijn grijs/zwart; oorspronkelijk zijn de getallen en tekens in deze kolommen met weinig nadruk gezet, zodat zij eerder grijs zijn; de meeste getallen in kolom A2 daarentegen zijn dik en met nadruk over andere (daardoor nauwelijks of niet leesbare) getallen gezet.³ Op de tweede map zijn alle notities in potlood.

Er zijn, afgezien van de beknoptere afkortingen in kolom P, tussen de overeenkomstige kolommen op de twee mappen drie verschillen: in kolom P is 'M.[idden] O.[osten]' 'Eg[ypte]' geworden, onder kolom A4 is de optelling verdwenen en de precieze uitkomst van de optelsom onder kolom A5 is een uitkomst bij benadering geworden.

Bij vergelijking van de diverse notities met de realiteit in de boektekst blijkt dat de combinatie van de kolommen A4 en A5 deze realiteit het dichtst benadert, behalve voor wat het Italiaanse gedeelte betreft; daarin is kolom A3 preciezer.

Anders dan wat ik hierboven suggereerde, kan deze onderverdeling niet zonder meer worden gelijkgesteld aan Krols hoofdstukindeling. Op de mappen worden maar acht à negen hoofddelen onderscheiden, maar de boektekst is verdeeld in tien, van 0 tot 9 genummerde, hoofdstukken. Wel bevestigen deze notities Krols later gedane uitspraak dat hem voor de hoofddelen van de roman een geografische ordening voor ogen stond.⁴

In deze door geografie bepaalde hoofdindefining vragen twee notities om speciale aandacht. Uit de aantekeningen op de eerste map

[1] Het verschil in lengte tussen de verschillende streepjes onderling heb ik grofweg teruggebracht tot twee aanduidingen: lang en kort. [2] De blauwe inkt is dezelfde als die waarmee de ondertitel 'een boek voor topmensen' is doorgekrast en waarmee een feestelijk kader rond 'Piggelmee' is gemaakt; de rode inkt is die van de titelsuggestie 'De man met de sleutels', die er op de stofmap direct boven staat (zie p. 209). [3] 19 is over 16 of 18 gezet (onduidelijk), 15 over 16, 3 over 2, 10 over 9, 22 over 32, 30 over 20 (onduidelijk) en 100 over een getal dat op 6 of 8 eindigt; bovendien staat 47 dunnetjes door een nog dunner getal 6 heen; ook is dit de enige kolom op de eerste map waarvan de optelsom niet klopt. [4] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 37.

HAUTFEUR VERVEELT ZICH

Am 20 20 → 25 7^{ste} versie.

It 30 10 → 15

Gy 32 2 → 1

Tec 37 5 → 9

Am 39 2 → 7

Gy {49 6 → 8

Am {77 32 → 22

Am 88 11 → 16

PRK 95 1 → 15

130

valt op te maken dat voor Krol het deel dat op Texel speelt eventueel een geheel vormt met het daarop aansluitende Amsterdam-gedeelte.¹ De betrekkelijk eenvoudige verklaring daarvoor is dat dit gedeelte een intermezzo vormt: als Gerrit het verblijf met Marie op Texel niet meer aankan, duikt hij een tijdje onder in Amsterdam (hoofdstuk 5). Zijn terugkeer naar het eiland wordt weliswaar niet beschreven, maar die is geïmpliceerd in de mededeling, aan het begin van hoofdstuk 6, dat hij en Marie naar het vasteland terugkeren.

Een andersoortige tweedeling is die in het Groningen-gedeelte; deze tweedeling staat op beide mappen² en is alleen al daarom van groter belang. In de definitieve versie beslaat dit gedeelte de hoofdstukken 6 en 7. Hoofdstukken van zeer ongelijke lengte, zoals gezegd; hoofdstuk 7 neemt zelfs meer dan 20% van de totale lengte van de roman in beslag. Omdat beknoptheid een algemeen kenmerk is van wat Krol schrijft – ook in *De chauffeur verveelt zich* – concludeer ik uit een en ander dat het tweede Groningen-gedeelte voor hem van bijzonder gewicht is.

Verschillende factoren spelen in dit Groningen-gedeelte een rol: de relatie tussen roman en autobiografie,³ maar ook die tussen direct en indirect uiten van emoties, tussen huilen en schrijven. Hoe cruciaal deze relatie is, zal ik hierna toelichten.

Na de in Amsterdam beleefde impasse vormen de gebeurtenissen in hoofdstuk 6 een nieuw begin. Die in hoofdstuk 7 vloeien daaruit voort; wat Gerrit doet, wordt aanvankelijk samengevat in het begrip 'Voorspoed' (p. 82). Maar vanaf de slotpericoop van paragraaf 7.0. blijkt die voorspoed een bedrieglijk vernislaagje te zijn op een verhouding tussen Gerrit en Marie die nog net zo broos is als op Texel. Gerrit gaat opnieuw, zij het maar één dag, naar Amsterdam en probeert zichzelf en zijn omgeving geleidelijk aan vertrouwd te maken met de gedachte dat hij er definitief vandoor zal moeten. Dat heeft niet alleen in de vertelde werkelijkheid zijn tijd nodig, maar kennelijk ook in de vertelwerkelijkheid. Hoewel de tijd niet stilstaat, is er in hoofdstuk 7 eerder sprake van de ontwikkeling van Gerrits besluitvaardigheid dan van tijdsontwikkeling. Dat is af te zien aan de vele pericopen met een essayerend karakter.⁴

[1] Zie kolom A1 t.m. Y1. [2] Zie de kolommen A2, A4, A5, B en Y2. [3] Ik heb er al op gewezen dat de roman in het tweede Groningen-gedeelte als het ware door de autobiografische tijdsbarrière heen schiet (p. 168). Verderop zal blijken dat Krol serieus heeft overwogen de roman ergens in hoofdstuk 7 af te ronden (pp. 297 vlgg.). [4] Op grond daarvan acht ik Krol ertoe in staat

Hoofdstuk 7 krijgt daardoor iets van een uit de hand gelopen kernhoofdstuk; en als het iets duidelijk maakt, is het wel dat het geografische in de meeste gevallen eveneens tot de vernislaag behoort, een vernislaag die de doffe kwesties waar het werkelijk om gaat, nog enige glans moet geven.

De kernkwestie in hoofdstuk 7 kan worden aangeduid als: hoe komt verdriet naar buiten? Of: wanneer huilt je? Ook op andere plaatsen in *De chauffeur verveelt zich* wordt hierover weliswaar nagedacht, maar nooit zo vaak en dermate samenhangend met andere kwesties en betrokken op Gerrit zelf als in hoofdstuk 7.

De introductie van de behoefte om te huilen vindt al in het begin van de roman plaats, waar staat dat Gerrit als achttienjarige Nietzsche en Maeterlinck las, respectievelijk om zich 'groot en sterk te voelen' en 'om te kunnen huilen, waarschijnlijk' (p. 5). Die twee extreme wensen worden later vertaald in het begrippenpaar 'hard' en 'zacht', waarover vaker en op meer niveaus gereflecteerd wordt dan over het huilen.

Anderen hebben niet zo'n moeite met huilen: Marie als haar ring gestolen is (p. 51), Isis als ze voelt dat Gerrit niet van haar houdt (p. 113-114), beiden raken moeiteloos in tranen. Gerrit echter heeft een huilprobleem: hij kan het aanvankelijk absoluut niet. Wanneer het hem in de loop van hoofdstuk 7 wel lukt, is dat voor hem het bevrijdende teken dat hij bij Marie weg kan gaan.

De eerste vermelding van een huilpoging van Gerrit staat aan het eind van het Italië-gedeelte, paragraaf 3.1. Toch heeft die poging niet zozeer met Gerrits verblijf in Italië te maken als wel met een weemoedige terugblik daarop in zijn Groningse tijd: als in die tijd Marie een keer weg is, staat Gerrit besluiteloos voor het raam te denken (gedachten waarin hij begint met commentaar te leveren op de tekst van de voorafgaande pericoop; het is dus de schrijvende Gerrit, niet de belevende):

'(Ik zou niet moeten spotten met mijn functie. Het is vele jaren later [dan in Italië, A.Z.], het is winter en ik sta voor het raam. Als ik niet in orde ben, sta ik voor het raam. En hoewel ik mij voorgenomen had met de avondtrein naar Groningen te vertrekken, kan ik er maar niet toe komen.) / Het venster is omgeven door een paarse,

bij een eventuele herziening van *De chauffeur verveelt zich* juist in dit hoofdstuk aanzienlijke wijzigingen aan te brengen. Bij de omzetting van *De weg naar Sacramento* in *De weg naar Tuktoyaktuk* zijn immers ook nogal wat essayerende passages gesneuveld.

trillende rand. Ik zie een kleine palm van Syracuse en het vliegveld van Palermo, op de middag dat ik met mijn ponskaarten terug naar Rome ging. Het vliegveld trilt, het is allemaal even zacht en dierbaar. Ik voel dat ik op het punt sta in snikken uit te barsten; ik wil dat het komt, eindelijk, maar het komt niet. Ik zie alleen maar het bewegende verleden, de witte rechthoek met daarop nummer 361. Het nummer van Mozarts blaasserenade – alsof dat er iets mee te maken heeft! (Nummer 361, waar ik elke dag mijn auto parkeerde. Het is of ik iets verkeerd gedronken heb. Marie de hele dag weg.)' (p. 54)

De haakjes om *beginlinea* en *slotzin* suggereren dat het tussenliggende gedeelte onverkort in Italië thuishoort: niet alleen Gerrits aanwezigheid op het vliegveld, maar ook het bijna-huilen. De woorden 'Het venster is omgeven door een paarse, trillende rand' en 'het bewegende verleden' maken duidelijk dat de emotionele uitbarsting van later datum is. De wens om te huilen komt voort uit Gerrits besef dat onbekommerder tijden niet meer zullen terugkeren. Italië valt voor hem grotendeels samen met gevoelens van luxe en met Peggy, de inspiratiebron voor de roman die hij op Texel zou gaan schrijven. Maar nu, in Groningen, beseft hij voldoende dat zijn schrijven zonder resultaat is gebleven en dat zijn leven, onder andere door zijn omgang met Peggy, alleen maar ingewikkelder is geworden.

Deze eerste beschrijving van een poging tot huilen wordt enige tijd later gevolgd door de *beschrijving van Gerrits eerste poging tot huilen*. Ook al voelt hij zich op Texel al ziek vanwege de bovengeschetste teleurstellingen, van enige poging tot huilen is daar nog geen sprake. Wel zegt hij dat het boek dat hij daar schreef, draaide om zijn ontmoeting met Peggy en het verdriet dat erop volgde (p. 64). Besef dat huilen een oplossing zou kunnen zijn, komt pas tijdens zijn langdurige verblijf in Amsterdam, wanneer hij merkt dat zijn zoektocht naar een vrouw tot mislukken gedoemd is: Hilde komt niet meer naar hem toe, en tot liefde voor enige andere vrouw is hij niet in staat. Hij kan de betekenis van dit alles niet onder woorden brengen. De pericoop waarin dit staat, eindigt met:

's Nachts, in mijn eenzaam kamertje, zonder raam, wist ik niet hoe ik huilen moest, *nooit gedaan*, maar wel angstig, was ik. Angst dat, voor straf, mijn contact met de buitenwereld (anderen) nu wel *voorgoed* tot het verleden zou behoren. Nooit meer iets nieuws. Nooit meer kans op iets anders dan mij zelf.' (pp. 69-70) [Eerste cursivering van mij, AZ]

Dit huilen heeft direct te maken met zijn pijnlijke situatie op dat

moment: zonder vrouw, zonder raam, bang en geïsoleerd.¹ De behoefte om te huilen blijft voorlopig tot dit ene incident beperkt. Na het einde van paragraaf 7.0. echter spelen overwegingen over het uiten van verdriet een zo grote rol, dat de verteller zich zelfs verontschuldigt voor de lengte van zijn exposé over de samenhang tussen verdriet en eenzaamheid in 7.1.; wie het te lang vindt, zegt hij, moet de samenvatting maar lezen (p. 87).

Dat exposé richt zich uiteindelijk op Krols bedoelingen met *De chauffeur verveelt zich*. Die komen er op neer dat Gerrit zichzelf ziet als iemand die snel iets begrijpt, en die ook kan laten zien dat hij het begrepen heeft: door te schrijven. Wie dat niet kan, doet er het zwijgen toe of barst in brullen uit. In het eerste geval blijft zijn omgeving hem als prettig ervaren, in het tweede niet (pp. 88-89).

Er zijn dus, volgens dit exposé, twee mogelijkheden voor wie wil uiten wat hij voelt: *schrijven* of *huilen*, schrijven als hij iets begrepen heeft, huilen als hij iets niet begrepen heeft. Wie zich inhoudt, doet dat omdat hij de confrontatie met zijn omgeving niet aandurft. Die kan zich hooguit getroost weten door literatuur, want daarin kan een ander hebben opgeschreven wat hij zelf niet onder woorden kon brengen. Andermans schrijven wordt zo een plaatsvervangend huilen. Of het echt helpt, is de vraag, want ook dan heeft de omgeving immers geen weet van het verdriet.

Tijdens dit exposé blijven de tranen, tranen van Gerrit tenminste, nog achterwege. Wanneer ze uiteindelijk toch komen, zijn het niet de emotionele *oorzaken* die belicht worden, maar de mechanische *aanleidingen*. De tranen komen automatisch, wanneer Gerrit na het gapen de mond sluit of wanneer hij zijn teennagels knipt. Qua ontstaanswijze verschilt huilen niet van andere lichamelijke en geestelijke processen. Gerrit constateert dat huilen een associatie van het lichaam is. Maar daarmee geeft hij nog geen antwoord op de vraag waar deze associatie vandaan komt:

'Ze [= de associaties, A.Z.] kunnen ook zo maar weer verdwijnen. In elk geval kunnen ze, als je er nota van hebt genomen, door ze bij voorbeeld op te schrijven, dienen om inwendige verbindingen in het lichaam aan het daglicht te brengen. Soms is het nuttig te weten waar je tranen mee verbonden zijn of, als je werkelijk huilen wilt, aan het vocht dat over je wangen loopt gewend te zijn.' (p. 98)

In deze hele paragraaf (7.4.) spelen associaties een belangrijke rol:

[1] Door het ontbreken van een raam wordt niet alleen zijn isolement geaccentueerd, maar ook zijn onvermogen om op vertrouwde wijze (namelijk voor het raam staand) zijn ellende onder ogen te zien.

in de eerste pericoop associeert Gerrit een langsrijdende auto met Hilde; even later staat er dat fontein en bij moderne kantoorgebouwen ertoe dienen de geest van hen die op de kantoren werken in beweging te houden. Het associatiemechanisme wordt dus verduidelijkt; maar van huilen is nog geen sprake.

In de pericoop die volgt op die van het nagels knippen (de hierboven geciteerde) lijkt echter ernst te worden gemaakt met het onderzoek naar de onder het oppervlak van de aanleidingen verborgen oorzaken. Het is die waarin het Piggelmee-verhaal als troostende factor wordt opgevoerd. Welke pijn er precies door die troost verzacht wordt, is Gerrit niet duidelijk: hij weet dat het verhaal dat hij vertelt triest is, maar hij weet niet waar hij werkelijk om huilt. Tevergeefs probeert hij daar schrijvend, via dagboekachtige aantekeningen, achter te komen:

‘Woensdagnacht. Ik schreef dat Marie zwart, stevig, krullend haar heeft waarvan altijd een pluk op haar voorhoofd hangt en zo ouwehoer je maar voort totdat alles gezegd en geschreven is en aan het verdriet zelf ben je niet toegekomen of: Ja, ik krabde op mijn hoofd dat naar voren geknakt was (gebogen, niet gebroken). De tranen rolden over mijn zwarte, glanzende schoenen. / Het komt allemaal wel terecht.’ (p. 99)

Hij schrijft wel, maar het schrijven kan op dit moment het huilen niet vervangen: het enige wat hij begrijpt en waarover hij dus kan schrijven, is de uit aanleidingen bestaande buitenkant. Uit het dieper liggende gebied van de oorzaken echter wellen geen woorden, maar tranen. Zichzelf moed inspreken, dat is het enige wat Gerrit nu kan. Met zijn relatie met Marie zal het terechtkomen, evenals met het begrijpen van zichzelf, zijn emoties, de relatie met zijn omgeving en nog zo wat. Hij beseft echter dat begrip nooit volledig is (pp. 105-106); redenen om te huilen zullen er dus altijd blijven. Er is bovendien geen begrip dat door anderen kan worden aangedragen; ook in dit opzicht zal hij alles alleen moeten doen.

Deze en nog vele andere overwegingen monden uit, aan het begin van de laatste paragraaf van hoofdstuk 7, in een nacht waarin Gerrit *door het raam* naar de lichtbundels van verre auto's kijkt, zittend in bed, 'met de rug tegen de muur' (p. 106): alsof hij opnieuw associaties wil krijgen. In deze nacht van afwisselend waken en slapen neemt Gerrit de beslissing weg te gaan. Een droom waarin hij zichzelf samen met Marie door een winkelstraat ziet lopen, wordt afgerond met: 'O (dramatisch), zou ons leven ooit weer zo zorgeloos kunnen zijn? / Zin om een keel op te zetten. Ik veeg mijn ogen uit en

val, zittende, opnieuw in een vluchtige slaap.' (p. 106) Verlangd huilen is dit. Het echte huilen komt later op de dag, na een gelukservaring van Gerrit. Hij stelt bij het bekijken van foto's van hun huis in de winter tot zijn genoegen vast dat het wel wat Amerikaans heeft. En omdat Marie die dag niet thuis is, kan hij, in zijn eentje genietend, net zo lang aan Amerika denken als hij zelf wil. In die ontspannen ogende situatie komen de tranen.

Nu zou dit – volgens het eerder samengevatte exposé – moeten betekenen dat Gerrit nog steeds niet begrijpt wat er echt met hem aan de hand is. Maar de schrijver komt zijn personage met een kunstgreep te hulp. Hij stapt over van in de eerste persoon enkelvoud vertelde handeling naar een essayerend betoog; de vorm van de daarop volgende pericoop bevestigt dat dit betoog ook als een verslag van handeling moet worden opgevat. Met deze vorm van beheerst formeel pendelen toont Krol aan dat Gerrit eindelijk weet waarom hij huilt:

'Wat is huilen? Huilen is, voor een man, iets trillends. Het komt niet. Hij voelt, boven in zijn neus, iets dat het begin zou kunnen worden van een hartstochtelijk gesnater. Het is iets dat overloopt, eindelijk, maar dan zakt het weer weg, het komt niet. / Hij staat met de ogen vol water in de keuken een stukje plakplastic (motief Delfts Blauw) los te trekken... // Eindelijk wordt er, in dit huis, gehuild. (p. 107)

Al ontbreekt ook nu de expliciete verklaring voor het huilen, de impliciete is dat Gerrit huilt omdat hij definitief besloten heeft weg te gaan bij Marie. Als Marie de volgende dag weer thuis komt, probeert hij haar nog door potsierlijk gedrag op te vrolijken, maar dat lukt niet. Daarmee bevestigt zij de juistheid van zijn besluit. Hoofdstuk 7 is dan ten einde.

Hoofdstuk 8 begint zonder enige overgang op geografisch niveau: 'New York. Ik nam mijn intrek in het Plaza Hotel [...]' (p. 108) Gerrits tranen zullen niet meer vloeien. Het belang van de speciale positie van hoofdstuk 7 lijkt mij hiermee aangegeven.

Steun voor deze interpretatie vind ik in de toelichting bij de thematiek van de roman die Krol aan Van Deel geeft: '[...] het gaat om veel dingen tegelijk en bij uitsluiting. Wat ik heel belangrijk vond was dat, om te weten hoe zacht iets is, je het moet opspannen tot iets hards. [...] Iets wat amorf is resoneert niet, alleen iets wat hard-ge-spannen staat. Trillen is een belangrijk begrip in het boek. Huilen doe je niet als je zacht of week bent, huilen doe je na lange weerstand. Het zijn keiharde dingen die het zeer zachte en gevoelige mogelijk

maken. [...] Als iemand mij ziet huilen in dit boek – en met huilen bedoel ik alle confessies van binnen naar buiten op papier zetten – dan krijgt de lezer alle kans mij te treffen, maar hij treft mij niet want ik heb mij in een dermate strak kader opgespannen dat het niet is stuk te krijgen.’¹

Tot dat strakke kader behoort de gelijkmatige hoofdstukindeling tot aan het zevende hoofdstuk. In de taal van Krols metafoor kun je zeggen dat het vormloze en slappe hoofdstuk 7 (extra lang, weinig handeling, onduidelijk geografisch kader) opgespannen is tussen de harde, want relatief gelijkmatige andere hoofdstukken. Deze relatieve gelijkmatigheid en het geografische kader maken het huilen mogelijk. Dat Krol in het interview huilen gelijkstelt aan schrijven, correspondeert met de uitspraak in de roman dat beide de uitdrukking zijn van wat in iemand leeft (het onbegrepene en het begrepene).

Ik kom nog even terug op het feit dat het aantal ‘hoofdstukken’ dat Krol in zijn schema’s onderscheidt (negen) afwijkt van dat in het boek (tien). Vanaf hoofdstuk 4 loopt de realisering vrijwel in de pas met de plannen: 4 is Texel, 5 Amsterdam, 6 en 7 zijn Groningen, 8 is Amerika en Canada en 9 Alaska. Canada is wat verschoven, maar de grootste verschillen zitten in de verdeling van de eerste vier hoofdstukken. En dat impliceert dat de geografische overwegingen voor Krol wel van belang zijn, maar dat ze toch ook in andere gevallen dan dat van hoofdstuk 7 naar de achtergrond zijn geschoven. Wil ik weten welke criteria van belang zijn geweest, dan is het nuttig op meer facetten van de verschillende hoofdstukken te letten. Daartoe moet ik eerst wat meer zeggen over de algemene aard van dit verschijnsel en over de rol ervan bij de bestudering van prozateksten.

2. Segmentering, een verwaarloosd verschijnsel

In de eerste druk van het in 1980 verschenen *Lexicon van literaire termen* ontbreekt tussen de lemmata ‘Homonymie’ en ‘Hoofse roman’ een lemma ‘Hoofdstuk’. Vier jaar later, in de tweede, herziene en vermeerderde druk, ontbreekt dit lemma nog steeds, evenals in de in 1987 verschenen derde, opnieuw herziene en opnieuw vermeerderde druk. Toch heeft het lexicon in al die drukken de

[1] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 45.

pretentie een naslagwerk te zijn dat 'inzicht [verschafft] en zo mogelijk beknopte definities of omschrijvingen [geeft] van literaire termen en begrippen die in het literatuuronderwijs en het onderzoek gehanteerd worden.'¹

Waardoor kan dit lemma ontbreken? Het feit dat er wel een lemma 'Lezer' is, zegt in dit verband genoeg. Anders dan aan de lezer wordt er in de recente literatuur over proza nauwelijks aandacht besteed aan de segmentering. De aandacht is zo gericht op andere facetten (focalisatie, literatuuropvattingen, receptie, enzovoort) dat de segmentering en een begrip als 'hoofdstuk' er bij ingeschoten zijn. Dat de oorzaak inderdaad gezocht moet worden in de verschuiving van aandacht voor bij voorbeeld de formele structuur van het literaire werk naar die voor onder meer receptie en literatuuropvatting, blijkt ook wel hieruit dat auteurs van standaardwerken als Kayser en Lämmert (respectievelijk in 1948 en 1955) er wel oog voor hadden, maar latere auteurs (Maatje, Bal of Chatman) niet meer.²

Heeft men het desondanks in beschouwingen over proza over het hoofdstuk, dan toch voornamelijk als een referentiepunt; in beschrijvingen van de thematische opbouw wordt regelmatig aangegeven in welk hoofdstuk bepaalde kwesties aan de orde worden gesteld; critici willen nog wel eens iets tot kernhoofdstuk bestempelen; als de titels van hoofdstukken een bepaalde ordening suggereren, wordt dat veelal wel geconstateerd en soms ook geïnterpreteerd. Maar subtiel onderscheid zoals dat ten aanzien van strofevormen plaatsvindt, maakt men ten aanzien van het hoofdstuk eigenlijk niet. Naast een versleer die ons duidelijk maakt wat een sonnet is en welke bijdrage onder andere de strofevorm kan leveren aan de betekenis daarvan, bestaat er geen prozaleer, en zeker geen met dezelfde draagwijdte. Slechts incidenteel heeft men het in studies over proza expliciet over segmentering.³

Of dit met name voor het onderzoek in de Neerlandistiek geldt,

[1] H. van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*, p. 5. Ook een lemma 'Alinea' ontbreekt in het lexicon. [2] Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, pp. 176-178; Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, pp. 79-82; zie verder de bibliografie. [3] Ook in de dissertaties van Blok en Sötemann is deze aandacht secundair. Sötemann betreurt dat (A. L. Sötemann, *De structuur van Max Havelaar*, p. 160), Blok maakt een keer het belang van aandacht voor hoofdstukindeling bij motievenonderzoek duidelijk door te stellen dat groepering van twee verhaalmotieven in één hoofdstuk hun saamhorigheid accentueert (W. Blok, *Verhaal en lezer*, p. 158).

betwijfel ik. Wel valt mij op dat verschillende buitenlandse naslagwerken¹ het verschijnsel wel beschrijven. Evenzo lijkt mij van belang dat allerlei romanciers, ook Nederlandse, te midden van hun gedachten over het proza ook wel het een en ander hebben opgemerkt over segmentering.²

Een recente studie waarin het verschijnsel wel aan de orde komt, is *Het Einde*, het slotcollege van S. Dresden als hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap in Leiden. Dresden concentreert zich op het verschijnsel dat in kunst en leven regelmatig aan iets een einde komt, maar dat een absoluut en een absoluut noodzakelijk einde eigenlijk niet bestaan. Hij wijst er in dit verband op dat expliciete einde-aanduidingen ('Finis' in een handschrift, 'The End' in een film) vaak nodig zijn omdat er vanuit het werk nauwelijks of geen gelegenheid bestond het einde van het betreffende werk duidelijk aan te geven.³

De chauffeur verveelt zich geeft een bevestiging van deze uitspraak: net als in een redevoering wordt daarin het einde van het betoog enkele malen expliciet aangekondigd.⁴ Aan het begin van de laatste paragraaf van de roman zegt Gerrit dat hij het mechanisme om ergens deel van uit te maken 'genoeg reeds' beschreven heeft en dat hij voor het overige wil volstaan met enkele voorbeelden van wat hij bedoelt (p. 132). Een pagina verder deelt hij met nog meer nadruk mee:

'Waarom ik geen kunstenaar ben. *We komen nu zo'n beetje bij de finale van dit boek.* Als ik in plaats van te schrijven een zaal zou toespreken, zou ik nú mijn papieren, waarop alles staat, terzijde leggen. Ik zou de zaal diep in de ogen kijken en herhalen: "Waarom

[1] Bij een steekproef vond ik wel een lemma 'Kapitel' in twee Duitstalige naslagwerken (Von Wilpert, p. 378; Rüdiger en Koppen, p. 196), maar geen lemma 'chapter' in drie Engelstalige (Preminger, Warnke en Hardison; Scott; Shipley). [2] Al begint Krol zijn essay over dit onderwerp, 'De schoonheid van de witregel', toch ook met de constatering dat noch de literatuurwetenschap noch de literaire kritiek aandacht besteden aan dit verschijnsel 'dat in de literatuur even normaal is als bijzonder – als je je rekenschap geeft van de overwegingen waardoor een schrijver zich laat leiden op het moment dat hij, al schrijvend, een regel overslaat.' (p. 26) [3] S. Dresden, *Het Einde*, p. 22. [4] Dat een luisterend publiek meestal opgelucht op een dergelijke mededeling reageert, betekent dat het uit inhoud en inhoudsopbouw van het betoog maar ten dele kan opmaken waar en wanneer het precies zal eindigen. Iets vergelijkbaars doet zich voor, wanneer men een aan kinderen verteld verhaal laat uitblazen door een olifant met een lange snuit. Alleen is nu de reactie geen uiting van opluchting, maar van teleurstelling.

ik geen kunstenaar ben,” (luid) en verder alles uit het hoofd doen.’ (p. 133) [Cursivering van mij, AZ]

Op de laatste pagina bevestigt hij nog eens dat er een einde komt aan *De chauffeur verveelt zich*; de laatste reeks pericopen begint met de woorden ‘Om dan met me zelf te eindigen’. (p. 135) Het verhaal als een reeks van gebeurtenissen is dan uit. Bovendien staat op de pagina daarnaast het plaatje van een booreiland en de regenboog, met daarboven de woorden ‘End of the Rainbow’. Met dit alles krijgt de slotparagraaf het karakter van een epiloog.¹ Het traditionele karakter ervan wordt benadrukt door de opmerking, vlak voor het einde, dat de auteur zijn lezers of lezeressen nog wel eens wil ontmoeten; ook dat is een retorisch cliché.²

Vaak, stelt Dresden, is er in een epiloog sprake van een enorme versnelling van het tijdsverloop, ‘waardoor de romanfiguren in enkele regels naar de dood, naar bestraffing of geluk kunnen worden gevoerd.’³ Desondanks slaagt de epiloog er niet in het arbitraire einde te doen verdwijnen; juist meer nog dan het gewone verhaal laat de roman-met-epiloog zien hoe willekeurig het is met vertellen op te houden.

Ook in *De chauffeur verveelt zich* wordt tegen het einde het tijdsverloop enorm versneld.⁴ Deze versnelling zit met name in het slotwoord ‘eeuwigheid’ en de daaropvolgende suggestie dat dit in 1973 verschenen boek in 1978 in Fairbanks zou zijn geschreven; daarop was de lezer nauwelijks voorbereid. Hij lijkt ertoe gedwongen te worden het hele boek opnieuw te lezen, maar dan in het licht van deze tijdsfictie.

In een latere beschouwing over het afronden van romans heeft Krol geschreven dat het ideale einde een transfiguratie van het einde

[1] Latere romans als *In dienst van de ‘Koninklijke’*, *De weg naar Sacramento* en *Een Fries huilt niet* eindigen met een paragraaf die expliciet als ‘Epiloog’ of ‘Naschrift’ wordt aangeduid. Eerdere romans eindigen respectievelijk met een ‘Summary of the contents’ en een ‘Index’ (*Het gemillimeterde hoofd*) of een aantal bijlagen (*De ziekte van Middleton*). Die hebben door hun positie ook het karakter van een epiloog. [2] De Romeinse komedieschrijver Plautus voerde het gebruik in om aan het einde van een toneelstuk een korte toespraak te houden. Zie het lemma ‘Epiloog’ in het *Lexicon van literaire termen*. [3] S. Dresden, *Het Einde*, p. 33. Vergelijk in dit verband wat Krol over *De man achter het raam* zegt: ‘Het werk telde, toen het uitkwam, 119 bladzijden. Op bladzij 100 denk je dat je op de helft bent. Vijf bladzijden voor het einde moet er nog van alles gebeuren. Hoe dit mogelijk is weet ik ook niet [...]’ (*De schriftelijke natuur*, p. 15) [4] Zie hierboven, hoofdstuk 2.

tot eeuwigheid moet zijn: 'Als van nu af aan alles eeuwig is, kan de schrijver met een gerust geweten zijn pen neerleggen; hij heeft zijn taak volbracht.'¹

De verklaring dat het door de kunstenaar gekozen einde het juiste is, betekent veelal niet meer dan dat men het *achteraf* passend acht. Tegenover elk op inhoud gebaseerd einde van een film of een roman echter kan wel een tegenvoorbeeld gesteld worden. Vergelijk in dit verband Krols opmerking in *De chauffeur verveelt zich* dat een boek pas interessant is als het op elke bladzij opnieuw begint (p. 116); dat impliceert immers dat het ook op elke bladzij als het ware eindigt. In het hierboven al geciteerde essay dat Krol aan de ingrijpende herwerking van *De weg naar Sacramento* heeft toegevoegd, merkt hij iets dergelijks op: 'Waarom ik altijd weer eropuit ben een boek te schrijven dat uit delen bestaat die gehelen zijn valt misschien te verklaren uit wat ik ervaar als noodzaak: het boek dat ik schrijf elke dag weer als een geheel te zien. Elke dag heb ik het af.'²

Ook Dresden ziet een direct verband tussen dit alles en onze behoefte aan het maken van indelingen. Een deel van wat hij hierover zegt, zou door de samenstellers van genoemd lexicon als een legitimatie van het ontbreken van het lemma 'Hoofdstuk' kunnen worden beschouwd: 'Het lijkt volstrekt overbodig zich langer dan een enkel ogenblik bezig te houden met het nut en de noodzaak van indelingen. Zij zouden als het directe en natuurlijke resultaat kunnen gelden van een geestelijke hoedanigheid die een gegeven feit mag worden genoemd. Zij zijn een gevolg maar ook de basis van precisie, orde, overzichtelijkheid, systematiek, kortom van alles wat sinds onheuglijke tijden doelstelling en ideaal van elk denken uitmaakt.'³

Waar ik in het voorgaande voor het epiloogkarakter van de slotparagraaf van *De chauffeur verveelt zich* alleen de tekstinhoud als argument heb gebruikt, lijkt het erop dat de kwestie van de segmentering inderdaad gemakkelijk te negeren of terloops te beschouwen valt. Toch is het zinvol deze kwestie eens een keer centraal te stellen, al was het maar omdat, zoals gezegd, Krols nummering van de hoofdstukken van 0 tot en met 9, en van de paragrafen daarbinnen van 0.0. tot en met 9.3., een geleiding geeft waarvan je je kunt afvragen of die aan andere geleidingsprincipes voorafgaat, erop volgt, ze mede bepaalt, enzovoort. Dresden bij voorbeeld acht het heel goed

[1] 'Wanneer is een boek af?' p. 104. [2] Ibidem, p. 105. [3] S. Dresden, *Het Einde*, p. 9.

mogelijk dat de aanwezigheid van hoofdstukken in romans een natuurlijke geleding doet uitkomen, maar ook dat een lezer pas een bepaalde geleding in een werk kan ervaren door de gegeven indeling in hoofdstukken.¹ Nadat hij enkele voorbeelden heeft gegeven van wel of niet in hoofdstukken verdeelde literaire werken, concludeert hij dat men op moet passen 'om in een romanhoofdstuk een georganiseerde, nauwkeurig afgebakende eenheid te ontdekken die gescheiden is van andere hoofdstukken maar wel met die andere een geheel vormt.'² Het is een waarschuwing die ik in het volgende hoop te onthouden, al verraaft mijn bespreking van de kwesties betreffende hoofdstuk 7 al dat een zuivere benadering hiervan onmogelijk is: wat eenmaal in segmenten verdeeld is, kan nooit meer als een onverdeeld geheel worden ervaren. Elk werk creëert tot op zekere hoogte zelf de regels waaraan het getoetst moet worden.

Daarbij komt dat onze behoefte aan een benoembare orde kennelijk zo groot is dat wij een ongesegmenteerde tekst van grote omvang nog beschouwen als een tekst waarin de oorspronkelijke segmenten zijn opgeheven. Over het ontbreken van segmentering in *De man die zijn haar kort liet knippen* (1947) van Johan Daisne, de omvangrijkste mij bekende roman waarin geen witregel, ja zelfs geen alinea voorkomt, merkt Weisgerber op dat dit verantwoord kan worden vanuit de psychische gesteldheid van de hoofdpersoon: 'Als om de aandacht te vestigen op zijn onvermogen tot logisch denken, begint Miereveld [= de hoofdpersoon, A.Z.] geen enkele maal een nieuwe alinea. Zijn biecht doet zich aan ons voor als een compact blok van 281 bladzijden met bijna geen dialogen. Zij lijkt op een slingerende stroom van gebeurtenissen, dichterlijke ontboezemingen, theorieën en sensaties die de zwakke dijken van paragrafen en hoofdstukken op zijn weg meesleurt.'³ Een vaststelling die Weisgerber overigens niet verhindert in de roman drie delen te onderscheiden.

Segmentering (of liever: het ontbreken ervan) draagt in zijn opvatting in dit geval dus wel bij aan de uitleg van het karakter van de hoofdpersoon, maar niet aan de ordening van de vertelde geschiedenis. Meestal overigens zijn romans met gedesorienteerde hoofdpersonen wel gesegmenteerd; en het is heel goed mogelijk een relatie te zien tussen overmatige segmentering en onvermogen tot ordelijk denken. Eenduidige verhoudingen tussen segmentering en inhoud bestaan niet.

[1] Ibidem, p. 14. [2] Ibidem, p. 15. [3] Jean Weisgerber, *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960*, p. 166.

Voor wie een werk van Krol onder handen heeft, is het volkomen duidelijk dat de bovenmatige segmentering ervan effect heeft op de lectuur. Niet zozeer op de indruk die men van de hoofdpersoon krijgt (hoewel dat niet uitgesloten is) als wel op de ervaring van heterogeniteit. Voordat ik daar nader op inga, zal ik stilstaan bij een studie waar ook Dresden naar verwijst, en die voorzover mij bekend nog steeds de meest recente systematische studie is op het gebied van de segmentering: *The Chapter in Fiction* (1970) van Philip Stevick.

3. Philip Stevick over segmentering

Genoemd boek van Dresden is het enige waarin ik een verwijzing naar Stevicks studie van het hoofdstuk als segmenteringsmiddel aangetroffen heb. Om die reden en omdat het begrip 'hoofdstuk' in naslagwerken genegeerd of op zijn hoogst stiefmoederlijk behandeld wordt, ga ik er in het volgende uitgebreider op in dan elders op andere theoretische publikaties.

Stevicks wijzen van benadering zijn velerlei; zijn voorbeelden ontleent hij hoofdzakelijk aan de rijke geschiedenis van de Engelse roman. Ik kan met zijn opvatting instemmen dat onderzoek op een gebied waar men de vragen niet kan reduceren tot het stellen van één probleem, maar waar deze een cluster van problemen vormen, niet gebaat is bij één benadering. Terecht neemt hij dus de vrijheid om nu eens psychologische, dan weer formalistische, een derde keer contextuele of historische overwegingen te laten gelden.¹

Voor het bestaan van hoofdstukken baseert hij zich zowel op algemene theorieën als op de praktijk. De algemene theorieën zijn afkomstig uit psychologie, esthetica en literatuurwetenschap; de uitspraken van prozaschrijvers vormen zijn praktijkvoorbeelden.

Niet alle argumenten zijn overigens in dezelfde mate van toepassing op de segmentering van verhalend proza van grote omvang. Zo zet hij een voor de hand liggende benadering als die vanuit de Gestaltpsychologie op een zijspoor, omdat men een roman, anders dan een gedicht of een schilderij, nu eenmaal niet in één keer kan overzien. Niet zozeer het grote geheel als wel de ondergeschikte vormen ('subordinate configurations'²), zoals de hoofdstukken, kunnen wij als een eenheid ervaren.

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, p. 2. [2] Ibidem, p. 15.

Opvattingen uit de esthetica waarop Stevick aansluit, zijn met name die van Wilhelm Worringer, wiens onderscheid tussen Abstraktion en Einfühlung hij relateert aan het onderscheid tussen poëzie en proza. De ene factor kan echter niet zonder de andere, want segmenteren is abstraheren, ook in 'inlevende' literatuur: 'No art, however empathic its orientation, is without its element of abstraction, since that element of abstraction is capable of lending to art which is not abstract some of the clarity of outline, independence, and intelligibility which pure, geometric abstraction contains.'¹

Voornamelijk van literatuurtheoretische herkomst is Stevicks opvatting dat het vormgeven van romans verwant is aan ons vormgeven van bij voorbeeld mythen en geschiedfilosofieën, en aan ons denken in crises, cycli, apocalyptische einden en dergelijke.²

Een door veel schrijvers genoemd belangrijk praktisch argument voor een gelijkmatige indeling is dat hoofdstukken de lezer het gemak verschaffen van pleisterplaatsen en rustpunten op de leesweg. Ongeacht de vraag of de vertelde geschiedenis eenzelfde regelmaat vertoont, moet de lezer kunnen rekenen op regelmatige lees-trajecten.

Ook dient het hoofdstuk het gemak van de schrijver. Die kan de lezer aan het begin van elk hoofdstuk een beknopte aanduiding geven van wat er komt.³

Opvattingen over een gelijkmatige orde zijn sinds Laurence Sterne's *Tristram Shandy* regelmatig ondermijnd. Deze polemische houding ten opzichte van de traditie heeft overigens geleid tot een nieuwe traditie van regels en gewoonten, van spel en ernst.

Anders dan de geschiedenis van de poëzie wemelt de veel kortere geschiedenis van het fictionele proza van de a-typische boeken. Fictioneel proza is, zegt Stevick, sinds de zeventiende eeuw zo gedomineerd door het a-typische dat het onmogelijk lijkt typische kenmerken van het genre op te stellen.⁴ Desondanks zijn er wel een paar conventies; daar is hoofdstukindeling er een van. De belangrijkste kenmerken van deze conventie krijgen bij Stevick apart aandacht: de cadens, het open einde, het begin en het symbolische karakter van een hoofdstuk.

Stevick spreekt van een *cadens* wanneer het hoofdstukeinde aan

[1] Ibidem, p. 11. [2] Vergelijk Dresdens uitspraak over 'doelstelling en ideaal van elk denken'. (hierboven, p. 279) [3] Of hij kan, zegt Kundera, zorgen voor de helderheid, de articulatie van de roman. (Milan Kundera, *L'Art du Roman*, p. 111) [4] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, p. 37.

de veel gehanteerde norm beantwoordt dat het zoïets als een secundaire conclusie is, die nadruk krijgt in stijl en inhoud. Op de middelen waarmee en de manieren waarop dat volgens Stevick kan gebeuren, kom ik nog terug.¹ Wel moet nu al worden vastgesteld dat in de meeste literaire werken middelen en manieren worden gecombineerd (materiële, verteltechnische, syntactische).

Net als Dresden is Stevick van mening dat een einde strikt genomen al begint bij het begin van een roman, hoofdstuk of episode; dat betekent dat iedere keuze om pas later van het einde te spreken, aanvechtbaar is. Voor het vaststellen van het begin van het einde zullen praktische argumenten daarom de doorslag moeten geven, al was het maar omdat er ook halverwege een hoofdstuk cadensen kunnen voorkomen die uitstekend aan het einde zouden passen. Doorslaggevend criterium bij het vaststellen van het hoofdstuk-einde is de typografische aanduiding – het wit en alles wat daar verder bij komt, zoals nieuw hoofdstuknummer, nieuwe hoofdstuktitel, enzovoort.

Het sterkste bewijs dat de typografie, de materiële vorm, de segmentering in dezen de doorslag geven, wordt geleverd door het bestaan van het *open einde*. Dat kan een vraag zijn, een onafgemaakte zin, het introduceren van een nieuw personage, het begin van een dialoog (die dan bij voorbeeld direct in het volgende hoofdstuk wordt voortgezet), enzovoort. Alleen op grond van typografische aanduidingen spreken wij in zo'n geval van een *einde*.

Vraagt Stevick zich af waar het einde begint, de spiegelbeeldige vraag waar het *begin* precies eindigt, negeert hij. Hij beperkt zich in zijn beschouwing van het begin tot beginzinnen en beginalinea's, vrijwel steeds in samenhang met het voorafgaande hoofdstuk. Daarbij gaat hij er terecht van uit dat er verschil is tussen de beginzin van een roman en die van enig volgend hoofdstuk. De eerste – waarvan de mate van directheid pas later kan blijken – introduceert een totaal nieuwe wereld; de beginzin van elk volgend hoofdstuk vraagt om een hernieuwde, soms ook wat anders gerichte aandacht voor iets waarvoor bij de lezer al interesse gewekt is.²

[1] Zie hierna, pp. 355 vlgg. [2] Verklaart dit het feit dat romans (en zeker serieromans) populairder zijn dan verhalenbundels? Als de lezer niet weet in welke mate de verschillende verhalen met elkaar samenhangen, weet hij evenmin of het zin heeft de richting van de beginzin van een nieuw verhaal in verband te brengen met die in eerdere verhalen. Idem bij het lezen van dichtbundels.

Ondanks de relatie met het voorgaande hoofdstuk is een van de sterkste conventies dat de beginzin aan een hoofdstuk richting geeft. Toch laat de relatie tussen beginzin en vervolg zich moeilijk generaliseren. Generaliserend onderscheid maakt Stevick wel in de relatie tussen beginzin en voorafgaand hoofdstuk: deze relatie is *continuerend* of *abrupt*, afhankelijk van de vraag of de samenhang met het voorafgaande hoofdstuk expliciet is of niet.

De wijze waarop continuïteit gerealiseerd wordt, verschilt van geval tot geval. Zo kan op bijna Hegeliaanse wijze de synthese waarin het ene hoofdstuk uitmondde, overgaan in een these van wat komt. Ook kan een beginzin bewerkstelligen dat iets wat aan het einde van het voorafgaande hoofdstuk onmogelijk leek, ineens gerealiseerd wordt. Zulke overgangen, hoe onverwacht misschien, noemt Stevick continuerend. Die kwalificatie geeft hij ook aan wat hij 'operative intervals' noemt: hoofdstukovergangen waarbij de schrijver de lezer over een of ander laat nadenken. Bij een dergelijke overgang zijn de gedachten niet zozeer gericht op de voortgang van de gebeurtenissen, als wel op bij voorbeeld de uitwerking van een gedachte.¹

Dat het abrupte begin een conventie kon worden, schrijft Stevick toe aan veranderingen in het denken. Wat in de achttiende eeuw nog excentriek was, is in de twintigste eeuw gewoon geworden. Vooral in de negentiende-eeuwse roman markeerden beslissende gebeurtenissen als geboorte, huwelijk en dood de hoofdstukken. Stevick ziet een samenhang met het geloof in de stabiliteit van een karakter en de doeltreffendheid van sociale vormen. Voor de twintigste-eeuwer, die aan dit soort psychische en maatschappelijke samenhangen twijfelt, is de abrupte overgang (*alsofer* geen verband is met het voorgaande) logischer. Mij dunkt overigens dat ook vormen van denken (logisch-causaal, lateraal) van invloed kunnen zijn op het continuerend dan wel abrupt en sprongsgewijs vertellen.

Een gangbare conventie is dat aan het begin van een hoofdstuk tijd en plaats geëxpliciteerd worden. Dat kan zowel door verteller of vertelinstantie als via kleuring door een belevend en handelend personage. Minder gangbaar, maar ook niet ongewoon, is het generaliserende begin, waarin psychologische generalisaties worden gege-

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, pp. 77-80. Mijns inziens ten onrechte noemt Stevick ook een overgang die pas bij herlezing continuïteit verraadt, continuerend. Mij dunkt dat dan toch wel alle elementen die hebben bijgedragen aan de suggestie van abruptheid, genegeerd worden.

ven, een kader van filosofisch belang of enige andere vertellerswijsheid. Anders dan in slotzinnen worden zulke algemeen aanvaarde waarheden in beginzinnen vaak als ironie ervaren. Stevick schrijft dit toe aan het inductieve karakter van fictie.¹

Symbolische betekenis kan een hoofdstuk zowel door externe aanduidingen krijgen als door de eigen vorm. Externe aanduidingen zijn motto's, hoofdstuktitels en de ordening in boeken, delen of afdelingen. Zowel motto als titel leggen de nadruk op een bepaald facet van het hoofdstuk.² Ook al kunnen de facetten die op deze manier nadruk krijgen, zeer divers zijn, door ordening in delen en dergelijke kan een verzameling heterogene hoofdstukken met heterogene titels toch een eenheid gaan vormen.³

Van de formele elementen die bijdragen tot de symbolische betekenis van een hoofdstuk, is het einde een der belangrijkste. Een einde in een cadens kan de nadruk leggen op rust, ernst of zekerheid; een open einde betekent, zeker als het een fragmentarisch hoofdstuk afsluit, zoveel als: verrassing, frustratie, narratieve verdraaiing, toeval of het opschorten van waardering. Weet een schrijver te bewerkstelligen dat van een hoofdstuk met open einde toch de suggestie van rust uitgaat, dan is de lezer op zijn minst verrast.

Stevick vraagt vervolgens aandacht voor de betekenis die drie verschillende soorten hoofdstukken kunnen krijgen: het hoofdstuk dat eindigt met een kosmische cadens (dat wil zeggen dat daarin de zintuiglijke indruk tot een metafoor wordt voor de relatie tussen mens en wereld), het hoofdstuk dat vrijwel geheel scènisch handelingen toont en het hoofdstuk waarin een gemoedsgesteldheid centraal staat.

In een in eerste instantie episodisch hoofdstuk dat eindigt met een evocatieve beschrijving van de verre horizon, zien wij al gauw een

[1] Of dat klopt, betwijfel ik. Ik denk dat de ironische ervaring eerder door de context wordt opgeroepen dan door een algemeen kenmerk van fictie. Bovendien gelden voor fictie waarin het denken een belangrijke rol speelt, zeker in dit opzicht andere regels. [2] Vooral bij onconventioneel gebruik valt dit op. Zo weet Jeroen Brouwers van de brievenverzameling *Kroniek van een karakter* als het ware fictie te maken door boven elk ervan als titel een element uit de inhoud van deze brief te zetten. Andere elementen komen daardoor in functie te staan van het tot titel verheven element. [3] In *De Kapellekensbaan* en *Zomer te Ter-Muren* van Louis Paul Boon vindt iets dergelijks plaats.

transcenderen van de realiteit naar het metafysische. Een dergelijke betekenistoekenning ziet Stevick niet los van de pretenties van de roman. Hij meent dat zonsondergangen in Westernlectuur, waar zij tot de sterke conventies behoren, dat effect niet meer hebben.¹

Een veel voorkomend type hoofdstuk is dat waarin, vrijwel alleen scènisch, sociaal handelen getoond wordt. In dat sociaal handelen zijn morele vragen geïmpliceerd. Daarom symboliseert een dergelijk hoofdstuk het geloof in een wereld waarin het in feite mogelijk is door handelen beslissingen te nemen. Wie daar niet in gelooft en toch deze hoofdstukvorm hanteert, heeft, zo stelt Stevick, een ave-rechtse vormkeuze gemaakt.

Het diametraal hiertegenover staande hoofdstuk dat niet zozeer gebeurtenissen vertelt alswel een individuele geestes- of gemoedsge-steldheid, zal al gauw zoiets symboliseren als gevoelens of misschien wel een wereldbeeld. Waar in de twintigste-eeuwse literatuur veel van dergelijke hoofdstukken een diffuus einde hebben, is het in het algemeen moeilijk vast te stellen waar het precies over gaat. In het geval van een cadens-einde komt de nadruk te liggen op een heldere visie op een wereld waarin wilskracht effect heeft.

In andere genres geldt dat de symbolische betekenis groter is naar gelang de eenvoud en de anciënniteit van het genre: hoe ouder of eenvoudiger een genre, hoe sterker de vaste symbolisering. In het complexe en relatief jonge genre dat de roman is, is het niet zozeer een bepaald subgenre als wel de hoofdstukvorm in een oud subgenre waaraan een vaste symbolische betekenis kan worden toegekend: het hoofdstuk in de picareske roman. Dit heeft een vaste inhoud en een vaste vorm, waardoor op den duur ook de betekenis gefixeerd is geraakt. Het begint met de aankomst van de picaro (of schelm) op een nieuwe plek en de pogingen daar te overleven; het eindigt met een voorlopige overwinning van de hindernissen in riskante omstan-digheden, zodat de picaro moet vluchten. Daartussen ligt de nadruk op het bevredigen van fysieke behoeften. Omdat het picareske hoofdstuk een zo duidelijke symbolische betekenis heeft, is het in talloze varianten overgenomen. Het is de hoofdstukvorm die het eenvoudigst sociale desintegratie, ontworteld zijn, het voortdurend

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, p. 89. Stevick doelt hier kennelijk niet op de beleving van de doorsnee lezer van Westernlectuur. Het zou mij namelijk niet verbazen als die wel degelijk bij zulke passages gevoelens van 'kosmische verwijding' kent. Deze problematiek hangt samen met de pro-blematiek van de receptie van kitsch.

onder druk staan en zelfs vervreemding uitdrukt.¹ Hoofdstukvorm en personage dragen beide aan deze symbolisering bij.

Uit dit laatste blijkt duidelijk dat de symbolische betekenis van een hoofdstuk niet los gezien kan worden van de betekenis van de hele roman waarvan het deel uitmaakt. *Herhaling* en *voortgang* zijn de twee polen waartussen het hoofdstuk zich beweegt. Geen van beide polen komt overigens in zuivere vorm voor: in elke voortgang zit herhaling, in elke herhaling voortgang. Herhaling komt in zijn zuiverste vorm voor in vrij eenvoudig proza, zoals de picareske roman: in elk hoofdstuk wordt, zij het met de nodige variatie, de handeling van voorgaande hoofdstukken herhaald.

Stevick onderscheidt twee soorten voortgang: syllogistische en kwalitatieve. De syllogistische vorm van voortgang is die van het mysterieverhaal à la Edgar Allan Poe: wie van A naar E gaat, doet dat in de volgorde A-B-C-D-E, als in een euclidische bewijsvoering. De kwalitatieve vorm van voortgang is subtieler; die volgt niet de weg van uit elkaar voortvloeiende voorvallen, maar een weg waarop de kwaliteit c.q. aard van het een ons voorbereidt op die van het ander. Ligt bij de syllogistische voortgang de juiste volgorde al op voorhand vast, bij de kwalitatieve valt deze pas achteraf te zien: de lezer wordt in een stemming gebracht die hem geschikt maakt voor volgende stemmingen.²

Naast het onderscheid tussen de polen *herhaling* en *voortgang* maakt Stevick onderscheid op grond van de relatie tussen vorm en inhoud. Die komt grofweg neer op de tegenstelling tussen eenheid van vorm en inhoud en inbreuk van de vorm op de inhoud.

In aansluiting op Norman Friedmans onderscheid tussen korte-termijn-effecten en lange-termijn-effecten van het plot op de lezer rekent Stevick het einde van een hoofdstuk tot de korte-termijn-effecten.³ Als we zeggen dat een hoofdstuk de teneur van een hele roman kan verhelderen, bedoelen we daarom vooral hoofdstukken

[1] Ibidem, p. 96. [2] In dit verband citeert Stevick (Ibidem, p. 96) Kenneth Burke's *Counterstatements* (Los Angeles 1953, p. 125): 'We are prepared less to demand a certain qualitative progression than to recognize its rightness after the event. We are put into a state of mind which another state of mind can appropriately follow.' [3] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, pp. 107-108, verwijst naar Norman Friedman, 'Forms of the Plot'. In: *Journal of General Education*, jrg. 8, 1955, pp. 241-253.

in romans waaruit een zekere uniforme opvatting spreekt. Toch kan ook inconsistentie verhelderend zijn. Een hoofdstuk als 'De grootinquisiteur' in Dostojewski's *De gebroeders Karamazow* kun je, hoewel het totaal van de andere verschilt, tegelijkertijd beschouwen als deel van de roman en als commentaar erop; de morele kwesties van de roman worden in zo'n statisch discours-hoofdstuk geïntensiveerd.¹ Eerder vervagend ten aanzien van de totale roman dan intensiverend zou je dat hoofdstuk kunnen noemen waarvan de titel al aangeeft dat het buiten de orde is. 'Een hoofdstuk dat ook wel kan worden overgeslagen', zoals boven het achttiende hoofdstuk van *Het Huis Lauernesse* van A. L. G. Bosboom-Toussaint staat.²

Op grond van de relatie tussen hoofdstukindeling en het geheel van de roman onderscheidt Stevick tenslotte drie soorten fictie:

- die waarin de noodzaak van juist *deze* hoofdstukken evident is, omdat zij verbonden zijn met de ideeënwereld van de roman. Te denken valt aan romans die volgens wiskundig, schilderkunstig of muzikaal procédé zijn gecomponeerd en waarin wiskunde, schilderkunst of muziek een grote rol spelen;³
- die waarin de verdeling in hoofdstukken niet van minder belang is voor het begrip, maar minder verbonden is met de ideeënwereld dan met de opvatting dat hoofdstukindeling dramatische situaties verheldert;
- die waarin hoofdstukindeling een schijn van wanorde creëert.⁴

[1] De uitzonderlijke positie van hoofdstuk 7 in *De chauffeur verveelt zich* is hieraan verwant. [2] A. L. G. Bosboom-Toussaint, *Het Huis Lauernesse*, p. 273. Een modern bewerkter van deze roman heeft deze titel zo letterlijk genomen dat het hele hoofdstuk inderdaad ontbreekt. (A. L. G. Toussaint, *Het Huis Lauernesse*. Bewerkt door Johanna G. Riphagen) [3] Zo blijkt uit de tweede druk van *Het gemillimeterde hoofd* dat het aantal van honderd hoofdstukken of paragrafen voor Krol een dwingende noodzaak was: hoewel hij de integrale tekst van het oorspronkelijke hoofdstuk 11 heeft laten vervallen, heeft hij het hoofdstuk zelf gehandhaafd; de tekst ervan luidt nu: 'Vacant.' Een andersoortig voorbeeld uit de recente Nederlandstalige literatuur geeft de hoofdverdeling van *Het verdriet van België*: een tweedeling in 'Het verdriet' en 'Van België', die samenhangt met tweedelingen op andere niveaus. [4] Ook het ontbreken van hoofdstukindeling valt te beschouwen als het creëren van een schijn van wanorde; zie *De man die zijn haar kort liet knippen*.

Speciale aandacht besteedt Stevick aan romans met een dubbel plot dat door de hoofdstukindeling verhelderd wordt.¹ In dit verband had hij ook kunnen wijzen op romans waarin bepaalde hoofdstukken volgens de titel uitsluitel geven over kwesties uit een vorig hoofdstuk, aan romans met 'footnote chapters' of aan romans waarin verschillende hoofdstuktitels samen een syntactisch geheel vormen.² Een facet waaraan hij evenmin aandacht besteedt, is het feit dat er door andere typografische middelen dan wit en titels een ordening kan ontstaan of gesuggereerd kan worden.³

Elk hoofdstuk, in elke roman, vormt op zijn eigen manier een eenheid en rechtvaardigt op eigen wijze de verdeling. Het aantal mogelijkheden om met een hoofdstuk de nadrukkelijke artistieke visie van een roman te versterken, of zelfs maar mogelijk te maken, is onbeperkt. De 'natuurlijke fasering' staat daarom niet, zoals Lämmert veronderstelt, zo nu en dan haaks op de segmentering,⁴ maar wordt veelal door deze segmentering mede bepaald. Zo vormen de (door de lezer te reconstrueren) 'episoden' in *De man die zijn haar kort liet knippen* niet een 'natuurlijker' facet van de roman dan de (ontbrekende) segmentering. Beide behoren immers tot het kunst-karakter van de roman. Je zou in dat geval van twee 'naturen' kunnen spreken wier faseringen onderling tegenstrijdig zijn.⁵

[1] In de Nederlandse literatuur valt te denken aan romans als *De Kapellekensbaan* of *Terug naar Oegstgeest*, waarin respectievelijk de cursief gedrukte hoofdstukken en de hoofdstukken die alle de titel 'Terug naar Oegstgeest' kregen, een apart gedeelte van de plot presenteren. [2] Enkele voorbeelden uit vele: 'Tweede hoofdstuk / Dat uitsluitel geeft over de oorzaken van het eerste.' (Abram Terts, *Ljoebimov*, p. 13); 'Footnote Chapter tot "Red Lip"' (Richard Brautigan, *Trout Fishing in America*, p. 100); 'Wie Zijn Vriend Liefheeft...', 'Spaart De Roede Niet' (Gerard Kornelis van het Reve, *De Taal der Liefde*, pp. 175 en 206). Ook in essays komt dit voor. Zo voegt Krol aan *De weg naar Tuktoyaktuk* een essay toe met-noten die op zichzelf weer een essay blijken te vormen, die zich letterlijk via subnoten vertakken. Vergelijk Krols essay 'Een woord is geen ding' met 'Het verhaal dat zichzelf organiseert. Notities bij het voorafgaande.' (In: *De weg naar Tuktoyaktuk*, pp. 111-142.) [3] Te denken valt aan cursief gedrukte hoofdstukken als in *De Kapellekensbaan*, of aan het typografisch onderscheid dat Mulisch in *De Verteller* maakt tussen 'zegel'-hoofdstukken (vet gezet), 'brief'-hoofdstukken (in een groter lettercorps gezet) en de andere hoofdstukken. [4] Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, p. 79-80. Lämmert neemt de term 'natuurlijke fasering' overigens wel met een korreltje zout. [5] Naturen die je

Hoe groter het aantal facetten dat tegelijk met de hoofdstukwisseling verandert, hoe duidelijker de parallel. Wisseling van perspectief (in briefromans het meest opvallende facet) kan dan bij voorbeeld samengaan met wisselingen van plaats, van tijd, van stijl, enzovoort.

Enkele klassieke manieren waarop segmentering samenhangt met facetten van inhoud zijn:

- een op zichzelf staande episode' wordt erdoor afgebakend;¹
- een reeks gebeurtenissen wordt uitgewerkt tot een thematisch contrast;
- een toon of stemming wordt aangebracht door groepering en contrasten;
- een vertelcomplex wordt opgezet dat tegelijkertijd een thematisch contrast, een thematische eenheid en een psychologisch stadium vormt.²

De meeste hoofdstukken stellen al vrij in het begin bepaalde dramatische premissen. De schrijver kan het hoofdstuk gebruiken om die premissen verder uit te werken, hij kan ze snel oplossen en daarna zijn hoofdstuk vervolgen; ook kan hij ze veranderen of opzettelijk niet oplossen; tenslotte staat het hem ook nog vrij ons in verwarring brengen over de vraag waar het hoofdstuk eigenlijk over gaat. In al deze gevallen – ook in het laatste – kun je spreken van *anticipatie* en *realisering*;³ een geval als het laatste is immers slechts mogelijk wanneer men vaststelt dat deze twee ontbreken.

Het proces van anticipatie en realisering is in mindere mate bij het maken van hoofdstukken van belang dan bij de totale literaire compositie. Een kwestie waarvan het belang wél allereerst geldt bij het maken van hoofdstukken, is die waarmee ik dit hoofdstuk inleidde: de *proportie*. De omvang van een hoofdstuk hangt veelal samen met esthetische opvattingen over ritme, balans en dergelijke. Kon Jacob van Lennep nog van willekeur blijkeven door aan te kondigen dat een hoofdstuk in *Ferdinand Huyck* 'langer dan het voorgaande, en niet meer of minder belangrijk wezen zal',⁴ Vestdijks opvatting over

nog het best in de termen van Worringer als 'invoelend' en 'abstraherend' kunt aanduiden. Door de tegenstrijdigheid van deze twee naturen kun je in het onderhavige voorbeeld spreken van episoden die tegelijkertijd wel en niet bestaan.

[1] Duidelijk voorbeeld daarvan is *De Aanslag* van Harry Mulisch, waarin alle hoofdstuktitels bestaan uit de aanduiding 'episode' en het jaar van handeling. [2] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, pp. 143-144. [3] *Ibidem*, p. 132. [4] Jacob van Lennep, *Ferdinand Huyck*, p. 174.

de noodzakelijkheid der vormen impliceert dat bij hem de verhouding tussen proportie en belang geen willekeurige is.¹ Hij zei hierover tegen Nol Gregoor: '[...] ik ben bv. gewend, zelfs in mijn romans, om nogal lange alinea's te maken. Dat zijn voor mij als het ware kleine onderhoofdstukjes, en mijn vormgevoel dwingt mij altijd zo'n klein beetje om ze ongeveer even lang te maken, dat is misschien iets te sterk uitgedrukt, maar in ieder geval: plotseling een alineaatje ertussen, daar struikel ik over.'²

Berekende fictionele geometrie is volgens Stevick in oudere fictie zeldzaam. Deze opvatting werd al eerder door Pollmann naar voren gebracht in een onderzoek naar rekenkundige romanformules; bij twintigste-eeuwse auteurs onderkent hij een bewuste keuze van rekenkundige structuren, bij oudere hooguit een niet uitgesproken getalsbesef.³ Dat dit laatste toch ook voor twintigste-eeuwse auteurs is blijven gelden, blijkt uit een opmerking van Kundera hierover, die pas nadat een studie de geometrie in een van zijn romans aan de orde had gesteld, zich van dat verschijnsel bewust was geworden. Hij beseftte dat aan zijn geometrie geen berekeningen ten grondslag hadden gelegen, maar dat die 'naturellement comme une nécessité de la forme' was ontstaan.⁴

Met name de relatie tussen roman- en muziekvormen biedt mogelijkheden voor onderzoek dat nog nauwelijks begonnen is. Alleen al de zeer regelmatig gesegmenteerde romans van Vestdijk zijn hiervoor een rijke bron.⁵ Maar ook allerlei recenter werk. Zo schrijft Jeroen Brouwers aan Maarten 't Hart naar aanleiding van diens

[1] Zie het essay met die titel (S. Vestdijk, *Essays in duodecimo*, pp. 150-157).

[2] Nol Gregoor, *In gesprek met S. Vestdijk*. Amsterdam 1967. Geciteerd in: Harry Bekkering, *Veroverde traditie*, p. 240. [3] Leo Pollmann, *Aus der Werkstatt des Romans*, pp. 7-8. Vanuit de opvatting dat ook oudere romanschrijvers rekenkundig hebben gestructureerd (zonder dat zij dat weten) komt Pollmann in zijn slotbeschouwing zelfs tot de opvatting dat je triviaalliteratuur zou kunnen herkennen aan het ontbreken van enige rekenkundige opbouwstructuur (p. 81). Die overgang lijkt mij onverantwoord, omdat daarmee de onjuiste indruk wordt gewekt dat triviaalliteratuur en vakkundigheid elkaar uitsluiten. [4] Milan Kundera, *L'Art du Roman*, p. 111. [5] Schouten betwijfelt dit (Rob Schouten, *Iets verhevens en onuitsprekelijks*, pp. 21-24). Maar Vestdijk vergelijkt, onder meer in *De glanzende kiemcel* (pp. 134-166) en in *Muiterij tegen het etmaal* (dl. I, pp. 186-187), de compositie van literair werk zowel met muzikale compositie als met die in de architectuur. De door hem met 'architectuur' aangeduide compositie is niet altijd gelijk aan wat ik 'segmentering' noem.

roman *De droomkoningin*: 'Dat "men" niet ziet dat je boek als een chaconne is gebouwd, och Maarten! Mijn *Zonder trommels* is welbewust gebouwd volgens de structuurprincipes van de fuga; mijn *Zonsopgangen* op die van de sonate. Dat heeft "men" ook niet gezien al heb ik het bij die gelegenheden even hard geroepen als jij nu "chaconne" roept. "Was geht uns das an!" Jouw chaconnerigheid zit hem niet zozeer in deze ene Droomkoningin als wel in je hele werk-als-totaliteit.'¹

Ook onregelmatige hoofdstukvormen kunnen uit muzikale bron voortkomen, zo blijkt uit de toelichting die Kundera geeft bij de vorm van de hoofdstukken in *Het leven is elders*. Een lang deel dat uit weinig hoofdstukken bestaat, is voor hem 'moderato', een kort deel met veel korte hoofdstukken 'prestissimo'.² Deze vormgeving komt bij Kundera voort uit vormgevoel en intuïtie en niet uit berekening.³ Andere schrijvers daarentegen, zoals het auteurscollectief Joyce & Co, laten – uit afkeer van de gedachte dat getalsordening door intuïtie ontstaat – hun constructies wel degelijk uit berekeningen ontstaan, soms tot in het aantal woorden toe.⁴

Het laatste aspect waaraan Stevick aandacht besteedt, is de *historische ontwikkeling* van het hoofdstuk. Hij maakt daarin onderscheid tussen ontwikkelingen in de periode vóór en na het midden van de achttiende eeuw, de tijd waarin de moderne roman ontstaan is.

In de segmentering van vóór het ontstaan van de roman zijn drie

[1] Jeroen Brouwers, *Kroniek van een karakter*. Dl. I, p. 273. Een zelfde kwestie stelt de protagonist in *De vertellingen van een verloren dag* van Dirk Ayelt Kooiman aan de orde. Diens opmerking dat het boek dat hij ooit hoopt te schrijven, de vorm moet hebben van het mooiste muziekwerk dat hij kent, 'Prélude, Chorale et Fugue' van César Franck (p. 23), kan worden opgevat als een verwijzing naar de opbouw van de roman waarin deze gedachte wordt geuit. (zie: Henry Sepers, 'De vertellingen van een verloren dag' van Dirk Ayelt Kooiman, p. 90). [2] Milan Kundera, *L'Art du Roman*, p. 112. [3] Hoewel Kundera aanvankelijk meende dat het om een persoonlijke 'algebra' ging, moest hij na studie van een strijkkwartet van Beethoven toegeven dat het kennelijk om een algemener vormbesef ging. (Ibidem, p. 112) [4] Joyce & Co, 'Numerieken: Vergilius als leidsman', pp. 308-314. Zo bestaat hun roman *Erwin, 5 oktober 1972* uit 5 delen, 10 hoofdstukken, 72 alinea's maar ook uit 24 units van elk 6000 woorden, vanwege de datum (5-10-'72), de tijdsspanne van 24 uur en de leeftijd van de protagonist. In ander werk zijn de principes van de vijfhoekige driehoek door hen tot indeelingsprincipe verheven (Frank Joostens, 'Joyce & Co', p. 4).

hoofdtradities te onderscheiden die van invloed zijn geweest op de romans in de achttiende eeuw, en wier invloed nog steeds doorwerkt: de *Homerische*, de *bijbelse* en de *retorische*.

In de Homerische traditie speelt, al zijn de precieze feiten niet bekend, de orale oorsprong van *Ilias* en *Odysee* een rol. De oervormen van beide epen zijn voorgedragen; de ordening is daarom ongetwijfeld beïnvloed door de grenzen van wat een gehoor aankon. Bij de uiteindelijke verdeling van elk van de Homerische gedichten in 24 boeken van vrijwel identieke omvang, in de tweede eeuw voor Christus, heeft zeker ook de ordening van de inhoud een rol gespeeld. Deze ordening van twee van de oudste en meest geliefde vertellende werken kreeg in de post-klassieke tijd een autoriteitskarakter.¹

De boeken in de Bijbel verschillen dusdanig van elkaar dat ook de intrinsieke verdeelbaarheid per boek verschilt: er zijn dramatische eenheden, maar er zijn ook eenheden waarvoor geen interne noodzaak lijkt te bestaan. Ook vallen de precieze redenen waarom omstreeks het jaar 1100 de Bijbel in hoofdstukken werd verdeeld, niet meer te achterhalen. Wel kan men vaststellen dat vanaf de Renaissance elke potentiële schrijver dit heterogene Boek der Boeken kende als een boek in boeken en hoofdstukken. Het vinden van verbanden tussen deze hoofdstukindeling en romanconstructies is volgens Stevick methodisch ingewikkeld en uiteindelijk vrijwel onmogelijk.² Dat neemt niet weg dat in allerlei romans sporen van deze hoofdstukindeling te vinden zijn.³

Van groot belang acht Stevick de retorische traditie. Anders dan bij andere kunstenaars immers is bij schrijvers het materiaal waarmee zij werken, al eerder gebruikt: woorden dragen al een betekenis. Lezers zijn bovendien opgevoed in normatief taalgebruik, op het niveau van spelling en zinsbouw, maar vaak ook (zij het minder bewust) op het niveau van de alinea. Eén niveau hoger spreekt men over hoofdstukken en verwante grote segmenten.

Ook al hadden Cicero en Quintilianus, de grondleggers van de

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, pp. 162-165. [2] Ibidem, pp. 165-166. [3] Zo kan in *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* van Willem Frederik Hermans de plaatsing van de woorden 'VOLGENDE HOOFDSTUK' tussen twee witregels alleen verklaard worden met een beroep op de afwezigheid van systematiek in de bijbelse segmentering; de titel van het boek geeft ook een indicatie in deze richting. (Schrijver Dezes [= Willem Frederik Hermans], *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*, p. 66.)

retorische traditie, het niet over fictioneel proza, hun ordening is van grote invloed geweest op de ordening van het betoog in de Westerse cultuur. Zo bij voorbeeld Quintilianus' onderscheid tussen *proemium* of *exordium* (indirecte introductie), *narratio* (presentatie van de feiten), *propositio* (definitieve probleemstelling), *partitio* (verdeling in hoofdpunten), *confirmatio* (argumentatie – de kern van de redevoering), *refutatio* (het ontkrachten van tegenargumenten) en *peroratio* (conclusie waarin de hoofdpunten worden opgesomd, waarin de spreker zijn persoonlijke positie aan de orde stelt en waarin een beroep wordt gedaan op de gevoelens van het publiek).¹ Elk van deze retorische categorieën verschilt van de andere in toon, constructie, doel en geanticipeerde reactie.

De veranderingen die het hoofdstuk heeft ondergaan vanaf het midden van de achttiende eeuw tot in de twintigste eeuw, komen volgens Stevick zowel voort uit veranderingen op het terrein van typografie en uitgeefconventies als uit algemene ontwikkelingen in de cultuurgeschiedenis. Iets als een periodestijl die in dit opzicht houvast zou kunnen bieden, bestaat volgens hem niet.²

Op grond van deze relatie tussen segmentering en cultuur zou het voor de hand gelegen hebben, wanneer in de twintigste eeuw het hoofdstuk helemaal verdwenen was. Toch heeft de ontregeling van het gevoel voor tijd en ruimte in onze cultuur dat niet tot gevolg gehad. Zelfs de nouveau roman, die toch traditionele waarden als 'karakter', 'verhaal' en 'inhoud' afwijst, bestaat veelal uit hoofdstukken. Hoofdstukken zelfs die duidelijk sporen van conventies vertonen: toon, zinsbouw, ritme, filosofisch raamwerk, enzovoort. De enige voorbeelden van romans zonder hoofdstukken die Stevick weet te bedenken, zijn kleine romans: *The Unnamable* van Samuel Beckett en *Der Abschied* van Peter Weiss.³ Ook in internationale verhoudingen zou *De man die zijn haar kort liet knippen* dus wel eens een uitzonderlijk geval kunnen zijn.

[1] Peter Dixon, *Rhetoric*, pp. 28-31. De weergave van Stevick (*The Chapter in Fiction*, pp. 167-168) is summierder. [2] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, pp. 173-174. [3] Ibidem, pp. 184-188.

4. Nummering van hoofdstukken en paragrafen

Er is mij geen studie bekend die de ideeën van Stevick over segmentering systematisch toetst aan één literair werk. Dat maakte de uitdaging des te aantrekkelijker om met behulp van het onderscheid van Stevick de relatie tussen de segmentering van *De chauffeur verveelt zich* en andere facetten van deze roman te onderzoeken, en impliciet de praktische waarde te toetsen van Stevicks onderscheid in aspecten van de segmentering. Uit onderzoek naar de segmentering in andere romans zal kunnen blijken in welke mate mijn bevindingen in *De chauffeur verveelt zich* representatief zijn. Waar zich op dit gebied sterke vermoedens aan mij opdringen, zal ik die overigens niet voor mij houden.

Stevick besteedt niet meer dan terloops aandacht aan de verschillende niveaus van segmentering die mogelijk zijn. Onderscheid tussen hoofdstukken en paragrafen maakt hij niet; pericopen spelen in zijn betoog helemaal geen rol. Hierboven heb ik al uitgelegd dat ik mij in mijn onderzoek beperk tot hoofdstukken en paragrafen.

Hoewel ik mij op de hoofdsegmentering van het boek richt, verwijst ik zo nu en dan naar die stadia in het manuscript waarin Krol zijn materiaal (tekst en plaatjes) is gaan ordenen. Dat verheldert zijn keuze voor een bepaald begin of einde van een segment of voor het maken van hoofd- en subordeningen. Daarbij beperk ik mij tot de twee beschikbare stadia tussen het allervroegste materiaal en de boektekst: het in segmenten met de allure van hoofdstukken en – soms – paragrafen geordende, maar hier en daar flink bewerkte typoscript dat door Krol 'DE CHAUFFEUR VERVEELT ZICH 2de versie' is genoemd [hierna: manuscript], en de door een ander getypte kopijtekst¹ [hierna: kopij]; drukproeven zijn er niet meer. Ook voorpublicaties komen, waar nodig, ter sprake.

De keuze voor het gebruik van genetisch materiaal hangt samen

[1] Bij de kopijtekst bevinden zich twee briefjes van uitgeverij Querido aan Krol. Het eerste is gedateerd 22-1-1973 en meldt Krol dat hij bijgaand het manuscript van *De chauffeur verveelt zich* ontvangt plus twee proeven ter correctie. Het tweede, d.d. 6-4-1973, meldt de retourzending van het manuscript van *De chauffeur verveelt zich*. Wat in beide briefjes 'manuscript' genoemd wordt, is de getypte kopijtekst. Deze wijkt slechts hier en daar af van de boektekst. De informatie dat de kopij niet door hemzelf getypt is, kreeg ik mondeling van Krol.

met het eerder genoemde feit dat begin en einde van een hoofdstuk vóór alles bepaald worden door typografische breuken. Op grond daarvan kan de tekstinhoud niet meer leveren dan *rechtvaardigingen* of *relativeringen* van deze breuk; zij kan bij voorbeeld wel tot de gedachte leiden dat de schrijver er beter aan had gedaan, ter verduidelijking van bepaalde hoofdlijnen in de door hem vertelde geschiedenis, hoofdstuk 1 later te laten eindigen (zeg: halverwege hoofdstuk 2); het gaat echter te ver om op grond van de tekstinhoud te zeggen dat hoofdstuk 1 halverwege hoofdstuk 2 eindigt. Het primaat van de typografie is onaantastbaar.

In combinatie met de definitieve tekst echter kunnen genetische varianten verduidelijken welke inhoudelijke aspecten een schrijver (in casu Krol) heeft laten gelden bij segmentering en welke hij heeft willen versluieren.¹

Krol had in het manuscript aanvankelijk een ordening in 36 doorlopend genummerde segmenten gemaakt. Van ongeveer tweederde van deze segmenten valt het begin samen met het begin van een hoofdstuk of paragraaf in het boek; zie tabel v.

De ordening in het manuscript verraadt allerlei sporen van voorlopigheid. Niet alleen zijn vanaf het latere hoofdstuk 4 veelal de doornummerende aanduidingen vervangen door een aanduiding in twee cijfers van respectievelijk hoofdstuk en paragraaf (waarbij 5.0. eerst nog 4.2. genoemd werd), maar ook zijn er sporen van daaraan voorafgegane hernummering. De precieze volgorde waarin een en ander heeft plaatsgevonden, valt in dit geval evenmin vast te stellen als in dat van de titelsuggesties.² Zo zou je bij voorbeeld kunnen denken dat de eerste vier hoofdstukken als zodanig later zijn ontstaan dan de laatste zes; in het manuscript zijn immers wel de segmentaanduidingen van 4.0. tot het einde te vinden, maar niet die van 0.0. tot en met 3.2. Het feit echter dat 4.0. '4.0.' heet, impliceert dat Krol op dat moment toch al een verdeling op twee niveaus, in hoofdstukken en paragrafen, voor ogen moet hebben gestaan. In de kopij beginnen bovendien alleen nul-paragrafen op een nieuwe pagina. Misschien is het genetisch materiaal in die zin onvolledig dat er nog

[1] Hiermee sluit ik aan bij de opvatting van Fokkema dat genetisch materiaal – hoe dubieus ook als het gebruikt wordt voor onderzoek naar het scheppingsproces – inzicht kan verschaffen in het produktieproces (R. L. K. Fokkema, *Varianten bij Achterberg*. Dl. II. *De commentaar*, p. 13). [2] Zie hierboven, p. 207, n. 2.

een los briefje moet zijn geweest met herordeningsinstructie voor de typiste. Om niet meer te achterhalen redenen tenslotte heeft Krol deze instructie pas vanaf 4.0. op de manuscriptbladen aangegeven.

Dat Krol zich in verschillende stadia heeft afgevraagd waar de segmentgrenzen zouden moeten komen te liggen, blijkt hieruit dat hij niet alleen 4.2. in 5.0. heeft veranderd, maar dat hij ook al veranderingen heeft aangebracht in het stadium waarin hij zijn tekst nog in doornummerende paragrafen aan het ordenen was. Een simpel blijk van zulke twijfel is te vinden in het feit dat de nummers 2 en 6 op een gegeven moment zijn doorgestreept en nadien toch weer geplaatst. Moeilijker moet de beslissing zijn geweest waar segment 12 zou beginnen: op drie plaatsen staat 12 of 12a, waarvan twee maal doorgestreept. Het duidelijkst is Krols twijfel ten aanzien van het latere hoofdstuk 7. De ordening hiervan is hem in verschillende opzichten een bron van zorg geweest: niet alleen komen ook hier allerlei segmentnummers meermalen voor (vier maal 25 bij voorbeeld, waarvan één maal vervangen en twee maal doorgehaald), maar ook blijkt er met de volgorde van de segmenten flink te zijn geschoven. Een bewijs te meer van het feit dat Krol in dit hoofdstuk het houvast moest opgeven dat hij in vorige hoofdstukken had, ten einde een kwestie die niet langer kon wachten (het uiten van emoties) aan de orde te stellen.

Door het vele knippen en herordenen zijn er hier en daar margeaanduidingen weggevallen. Ik heb geen pogingen ondernomen om die te achterhalen.¹

Ik zal nader ingaan op de problemen met het oorspronkelijke hoofdstuk- of paragraafnummer 25, omdat die in algemene zin zicht geven op Krols pogingen zijn roman een bevredigend einde te geven, en in specifiekere zin op het feit dat de geschiedenis van Gerrit in hoofdstuk 7 op het punt is aangekomen waarop ook Krol zich dan bevindt.²

[1] Het lijkt mij duidelijk dat paragraaf 4.0. begint op de plaats waar oorspronkelijk segment 14 begon. Krol heeft echter op een apart blad het motto toegevoegd, en dit – inclusief het latere paragraafnummer – boven de rest geplakt. Het geheel maakt de indruk dat hij eerst een ander motto had, of een andere beginpericoop. Zo zijn waarschijnlijk ook de segmentnummers in de hoofdstukken 7, 8 en 9 hier en daar weggeknipt. [2] Zie hiervoor, hoofdstuk 2.

Tabel v

De oorspronkelijke segmentering van *De chauffeur verveelt zich* in het manuscript (2e versie) vergeleken met die in het boek

MANUSCRIPT		BOEK	
segmentnummer	bladnummer	boekpagina	paragraaf
1	1	5	0.0.
2 → 2	4	7	0.1.
3 → overgeplakt	8	12	0.2.
4	12	17	1.0.
5	14	20	1.1.
6 → 6	17	24	1.2.
7	21	28	1.3.
8	23	32	2.0.
9	26	36	2.1.
—	27	37	2.2.
10	28	38 r. 28	—
11	31	—	—
—	31	46	3.0.
12	34	48	3.1.
12 → doorgehaald	35	49 r. 1	—
12a → doorgehaald	37	53 r. 20*	—
13	39	54	3.2.
— 4.0.	44	58	4.0.
15 → 4.1.	47	62	4.1.
16 → 4.2. → 5.0.	49	66	5.0.
17 → doorgehaald	52	69 r. 19	—
18 → 6.0.	55	73	6.0.
19 → 6.1.	59	76	6.1.

* Voorafgegaan door een pericoop van 4 regels die niet in de boektekst is terechtgekomen.

— = nummer ontbreekt; → = veranderd in

MANUSCRIPT		BOEK	
segmentnummer	bladnummer	boekpagina	paragraaf
20 → doorgehaald	60	77	6.2.
26 → 21 → 7.0.	63	—	—
—	65	81	7.0.
— 7.1.	68	85	7.1.
— 7.2.	70	89	7.2.
22 → 7.3. → doorgehaald	71	91 r. 5	—
— 7.3.	72	92	7.3.
— 7.4.	76	97	7.4.
25 → 24 → doorgehaald	77	98 r. 1	—
24 → doorgehaald	78	99 r. 20	—
25 → doorgehaald	79	100 r. 5	—
23 → 25 → doorgehaald	79	100 r. 19	—
— 7.5.	81	102	7.5.
26 → 25	83	104 r. 12	—
27 → 26 → 7.6.	85	106	7.6.
28 → 27 → 8.0.	85a	108	8.0.
29 → 8.1.	88	112	8.1
— 8.2.	90	114	8.2.
30 → 8.3.	93	116	8.3.
31 → 8.4.	96	120	8.4.
32 → doorgehaald	98	122 r. 16	—
— 9.0.	98	123	9.0.
32 → doorgehaald	99	123 r. 25	—
33 → doorgehaald	100	124 r. 30	—
— 9/ → 9.1.	103	127	9.1.
— 9.2.	106	129	9.2.
35 → 9.3.	108	131	9.3.
36 → doorgehaald	109	133 r. 10	—

Zo te zien heeft het gemodder met het oorspronkelijke nummer 25 tot in de boektekst sporen nagelaten. Twee van de drie keer dat in *De chauffeur verveelt zich* het woord 'hoofdstuk' valt, is het in de combinatie 'Hoofdstuk xxv' (p. 103 en p. 117).¹ De eerste keer in de loop van hoofdstuk 7, op een plaats die vóór de hernummering zowel hoofdstuk 23 als hoofdstuk 25 geweest is:²

'Ook interessant is zo'n spoorlijn. Twee ijzeren staven, symbool van perspectief en vooruitgang. Je kunt ernaar staan kijken en, als de trein eraan komt, opzij gaan. Maar er zijn ook mensen die de neiging hebben zo'n staaf te breken en om te buigen om te zien wat er gebeurt met de trein die in aantocht is. / Je kunt het je makkelijk voorstellen. Het is een belevenis te zien hoe de trein en al die wagons door de weilanden duikelen, maar even mooi is het, als die rails in orde zijn, te zien hoe de trein onweerstaanbaar voorbij raast. Een moeilijke beslissing. // Hoofdstuk xxv / Keep the car going! // [volgt tekening van een auto die een bocht nadert waar een steen op de weg ligt] // De een rijdt in de auto, de ander zorgt dat die auto rijden kan. Parool zie boven: keep the car going.' (p. 103)

Een van de interpretaties van het voor velerlei uitleg vatbare 'Keep the car going' is dat het een advies is aan de schrijver: hoeveel problemen de ordening van het materiaal ook met zich mee moge brengen, het is zaak dat de vertelde geschiedenis voldoende in beweging blijft.³

Misschien was Krol van plan met het vijftiengste hoofdstuk een nieuwe fase in de geschiedenis of in het leven van Gerrit te laten beginnen (de geschiedenis als het ware in een andere versnelling voort te zeggen). In dat verband is het opvallend dat de eerste geciteerde pericoop parallellen vertoont met de allereerste pericoop van de roman: er is sprake van een vervoermiddel (trein, auto) waarvan je je kunt *voorstellen* (dit woord komt in beide pericopen voor) dat het van de rechte weg af raakt. Ook de tekening na 'Keep the car going!' stelt zo'n situatie voor.

Ook is het mogelijk dat Krol een dusdanige versnelling van de

[1] De passage op p. 63 waarin het woord 'hoofdstuk' ook voorkomt, heeft expliciet betrekking op het boek dat Gerrit op Texel schrijft, waarvan hij zegt dat dit een ander is dan het boek dat de lezer in handen heeft. [2] Anders dan in de boektekst zijn de segmenten in het manuscript nooit met Romeinse cijfers aangeduid. [3] Het drie pericopen later staande 'Keep the wives happy' (p. 104) is, door de verwante formulering, een antwoord op de vraag onder welke voorwaarde die beweging gegarandeerd is.

geschiedenis beoogde dat het vijftiengste hoofdstuk het laatste zou zijn. Aanleiding tot die gedachte is de volgende passage: '[...] wie weet zal ik dit verhaal kunnen beëindigen met een toespraak in majeur die // Hoofdstuk xxv Eindelijk Professor (Professor in de Inrichtingsleer) // zou heten en waar je zou kunnen lezen hoe het mij eigenlijk toch allemaal heeft meegezeten in dit leven.' (pp. 117-118) Deze syntactisch ingebedde hoofdstukaanduiding staat op een plaats die bij de aanvankelijke nummering al tot hoofdstuk 30 behoorde. Het lijkt wel of Krol er op één en hetzelfde moment verschillende ideeën op na hield over de ideale segmentering van zijn boek. Ook zou je nog kunnen denken dat zelfreferenties als 'dit verhaal' en 'dit boek' bedrieglijk zijn; dat Krol dus voortdurend scherp het onderscheid in de gaten heeft gehouden tussen zijn eigen boek en de levensgeschiedenis die Gerrit vertelt. Uit het voorgaande is echter duidelijk geworden dat dat niet zo is.¹

Wat het nog verwarrender maakt, is het feit dat de lezer een boek in handen heeft waarin de hoofdstukken heel anders genummerd zijn. Bovendien is een dergelijke wending in Gerrits leven in dat boek slecht voorbereid. De tijd van de pogingen om zijn hoge wetenschappelijke begaafdheid erkend te krijgen, heeft Gerrit al zo lang achter zich (p. 25) dat de lezer zich die nauwelijks meer kan herinneren. De logica van een uiteindelijke erkenning zou geen andere zijn dan die van de *deus ex machina*: een ingreep vanuit een hogere dimensie dan die van het handelingsniveau, pure retoriek dus.²

Deze twee passages laten weliswaar iets zien van Krols belangstelling voor segmentering, maar een mogelijk door hem gehanteerd systeem verhelderen zij niet. Eerder leidt de combinatie van deze tekstgegevens met het manuscriptmateriaal en met de kennis van de problemen op het vlak van de autobiografie tot de complicerende conclusie dat de tekst 'Hoofdstuk xxv / Keep the car going!' zowel de handelende Gerrit als de schrijvende Krol aanmoedigt; de een kan niet zonder de ander.

De uiteindelijke nummering van hoofdstukken en paragrafen is een totaal andere: hoofdstukken van 0 tot 9, en elk hoofdstuk beginnend met een nul-paragraaf. Deze in de literatuur merkwaardige nummering vraagt om toelichting.

[1] Zie hierboven, hoofdstuk 2. [2] In dat opzicht overigens verwant aan het einde dat de roman uiteindelijk gekregen heeft door het woord 'eeuwigheid' en het jaartal '1978'.

In twee andere romans is Krol op verwante wijze te werk gegaan: in *Het gemillimeterde hoofd* zijn de hoofdstukken genummerd van 00 tot 99, en in *In dienst van de 'Koninklijke'* zijn de van 0 tot 9 genummerde hoofdstukken eveneens zo onderverdeeld dat elk hoofdstuk met een nul-paragraaf begint. De tien hoofdstukken in Krols debuut, *De rokken van Joy Scheepmaker*, waren nog traditioneel van 1 tot 10 genummerd. *De ziekte van Middleton* en *De laatste winter*, de romans die verschenen zijn tussen *Het gemillimeterde hoofd* en *De chauffeur verveelt zich*, bestaan elk uit 19 hoofdstukken, die door een ongenummerde tekst worden voorafgegaan.¹

De chauffeur verveelt zich is dus Krols eerste roman waarin door de aanduiding met cijfers twee segmenteringsniveaus worden onderscheiden: hoofdstukken en paragrafen. Ook veel van zijn latere romans zijn in lagen gesegmenteerd, maar sinds *In dienst van de 'Koninklijke'* ontbreken nul-hoofdstukken en nul-paragrafen. Wat sindsdien wel herhaaldelijk voorkomt, is de ongenummerde proloog: in *Een Fries huilt niet* en *De man achter het raam* gaat die aan paragraaf 1.1. vooraf, in *Maurits en de feiten* aan hoofdstuk 1. Sinds *De weg naar Sacramento* is er geen roman meer verschenen met een hoofdverdeling in tien.²

Over de eigenaardigheid om een systematische nummering met het cijfer 0 te beginnen staat in hoofdstuk 7 van *De chauffeur verveelt zich* het volgende: 'Wankelmoedigheid ontstaat bij voorbeeld als je bij het verwerken van een bepaalde lijst begint te tellen bij 1, je programma schrijft en dan ontdekt dat je bij het tellen van andere lijsten met 0 begonnen bent. Je weet nu niet of je alle lijsten bij 0 zult laten beginnen of bij 1, het is allebei even gemakkelijk. Daardoor blijf je steken in een toestand van besluiteloosheid en naar buiten kijken.' (p. 94) Gerrit is dus met beide systemen van nummering vertrouwd: die vanaf 0 en die vanaf 1. Hij is bovendien vertrouwd met de twijfel die bij systeemverwarring ontstaat. Pikant detail is dat ook wat dit betreft hoofdstuk 7 de plaats is waar de twijfel wordt geuit.

[1] De nummering in *De ziekte van Middleton* is in zoverre eigenaardig dat deze alleen in de aan deze hoofdstukken voorafgaande samenvatting wordt gegeven, niet aan het begin van de hoofdstukken zelf. In de tweede druk is niet alleen de samenvatting komen te vervallen, maar is de vrijwel identieke tekst inmiddels verdeeld in zeven als zodanig op de geëigende plaats aangeduide delen. [2] Drie opeenvolgende romans, *De weg naar Sacramento*, *Een Fries huilt niet* en *De man achter het raam*, bestaan uit twaalf genummerde hoofdstukken; sindsdien is elke roman weer in een ander aantal segmenten verdeeld.

Omdat de eigenaardigheid om met het cijfer 0 te beginnen bij de ordening van een prozawerk, afgeleid is van een in de computerwereld gehanteerd systeem, is het terecht dat juist die romans van Krol waarin het werken aan automatisering een belangrijke plaats inneemt, met 0 beginnen. Dit verband tussen computerwereld en roman heeft Krol in het jaar waarin *In dienst van de 'Koninklijke'* verscheen, in een beschouwing over het schrijven van een roman als volgt geformuleerd:

'Het is een aantal jaren de gewoonte geweest, in de computerwereld, nummers van lijsten te laten beginnen met 0. Volgens die gewoonte zouden wij nu in de '19de eeuw' leven en zou elk jaartal het etiket van zijn eigen eeuw leveren zonder de afspraak dat je er 1 bij moest optellen. / Zo kon je, als een boek precies 100 hoofdstukken heeft, overwegende dat 100 geschreven kan worden als 10^2 , elk hoofdstuk uit dat boek aangeven met een getal dat uit twee cijfers bestaat. Efficiënt. Leuk. / Zo leek het er op dat alles wat in de wereld op een rijtje stond, hernummerd moest worden, zodat alles beter kon worden opgeborgen, want de elementen die je op een rijtje hebt staan, berg je op, zonder het rangnummer waaronder het in het rijtje voorkomt (terwijl je ze te voorschijn haalt, tel je). / Een ongemak daarbij is – je hebt er geen last van zolang je niet automatiseert, maar als je automatiseert zie je niet meer wat er gebeurt, je weet het alleen – dat je nooit weet of een bepaald rijtje wel bestaat. Maar staan die rijtjes achter elkaar, bijvoorbeeld op een magneetband, dan weet je van een eerste element niet van het hoeveelste rijtje het het eerste element is. Je kunt best, zonder het te weten, een aantal lege rijtjes gepasseerd hebben. Je weet dus niet met welk rijtje je bezig bent. / Het is duidelijk dat dit in het gewone leven niets uitmaakt en ook niet als je een roman leest, aangezien je dan best weet waarover het gaat want je leest het, maar voor de "allesbeschrijver" was genoemd ongemak er de oorzaak van dat van elke rij het element met rangorde 0 ging aangegeven of er überhaupt wel elementen in die rij voorkwamen. Zo ja, dan gaf het element met rangorde 1 gewoon het eerste element aan enz. / Al die moeilijkheden en de oplossing ervan danken we aan het idee, dertig eeuwen geleden, iets dat er niet is, aan te geven met een symbool: 0, de nul, welke het synoniem is van een symbool dat waarschijnlijk nog veel ouder is dan de nul, misschien wel het eerste woordje op aarde uitgesproken, het woordje "nee".'¹

[1] 'Hoe schrijf je een roman?', p. 4. Krol zegt niets over het feit dat wij bij leeftijden wel altijd bij 0 beginnen te tellen.

Daarmee is de herkomst van de nummering aangegeven, en ook ten dele de betekenis. Door te beginnen met 0 in plaats van met 1, geeft Krol aan dat er een verzameling elementen begint, een 'roman in dit geval. Zo accentueert hij het proëmium-karakter van hoofdstuk 0, en in het bijzonder van paragraaf 0.0. In paragraaf en hoofdstuk wordt op verschillende niveaus een opstap gemaakt naar de geschiedenis waar het uiteindelijk om gaat. Dat bleek ook al uit wat ik bij de samenvatting van het tijdsverloop in de roman hierover opmerkte: hoofdstuk 0 is een voorbereidend hoofdstuk, waarin nog geen data of jaartallen genoemd worden. Daarbinnen is 0.0 in zoverre voorbereidend dat daarin de relatief lange periode beschreven wordt die voorafgaat aan Gerrits maatschappelijke carrière.¹

Segmentering is voor Krol dus een weloverwogen middel tot retorische ordening. Uit de passage met betrekking tot 'Hoofdstuk xxv' blijkt bovendien hoezeer segmentering voor hem zowel te maken heeft met het in beweging houden van een verhaal als met het afronden ervan, met beginnen, herbeginnen en eindigen. Al deze kwesties spelen ook een belangrijke rol in de thematiek van de roman. Redenen te meer om grondig aandacht te besteden aan begin en einde van hoofdstukken en paragrafen in *De chauffeur verveelt zich*.

5. Het begin van hoofdstukken en paragrafen

Stevick onderscheidt elf gangbare manieren waarop een hoofdstuk kan eindigen.² Analoot daaraan wil ik ook voor het begin van zowel hoofdstukken als paragrafen en de afbakening daarvan elf (veelal onderling combineerbare) manieren onderscheiden:

a met een regel wit. Dit aspect hoeft niet apart onderscheiden te worden, omdat in mijn omschrijving van 'segmentering'³ het wit een beslissende en aan alle andere aspecten voorafgaande rol speelt. Zonder regel wit is er geen sprake van een nieuw segment. Omdat het voor wat volgt nodig is de grenzen van het begin vast te stellen, reken ik alle paragrafen tot categorie *a* waarin een regel wit het einde van het begin markeert;

b met de expliciete mededeling van de verteller aan de lezer dat deze met iets nieuws te maken krijgt (zie ook *k*);

c met het aan de orde stellen van het begin van een gebeurtenis (in

[1] Zie hierboven, pp. 157 vlg. [2] Zie hierna, pp. 355 vlg. [3] Zie hierboven, p. 259.

zinnen als 'Nieuwsgierig deed hij de deur open', 'Ik vertrok die dag al vroeg van huis', enzovoort);

d met terugverwijzing naar een gebeurtenis of gedachte uit een eerder hoofdstuk;

e met een nieuwe plaats van handeling, waarbij het verhaal van de verplaatsing zelf niet interessant is;

f met weglating van bepaalde handelingen of situaties die op grond van het einde van het vorige hoofdstuk voor beschrijving in aanmerking zouden zijn gekomen;

g met een breed vertelbereik in temporeel of filosofisch opzicht (bij voorbeeld door tijdverdichtende samenvatting);

h met een smal vertelbereik, beginnend vanuit een detailkwestie die later nauwelijks een andere functie blijkt te hebben dan die van aanloop of katalysator;

i met beelden die de relatie tussen de mens en de wereld uitdrukken; ook hier is de variant mogelijk dat het individu tegenover zijn omgeving wordt geplaatst doordat hij aan iets anders denkt dan aan het direct waarneembare;

j met opvallende syntactische verschijnselen, bij voorbeeld zinnen van ongewone lengte, maar ook dagboek- of briefachtige aanhef (het alleen maar noemen van een datum, een plaats, of een aangesproken persoon) en opsommingen (zie ook *k*);

k met syntactische verschijnselen waarmee direct een kwestie aan de orde wordt gesteld (een formulering als 'Over...' of het stellen van een vraag, al dan niet in de directe rede). Tot op zekere hoogte een mengvorm van *b* en *j*: *b* wordt syntactisch geaccentueerd, *j* inhoudelijk.

Bij toepassing van dit onderscheid op *De chauffeur verveelt zich* richt ik mij op de paragrafen, die zich immers duidelijk als typografische eenheden aandienen. Vanzelfsprekend zal ik extra aandacht besteden aan het begin van de nul-paragrafen.

Een schematische weergave van de wijze van beginnen van de paragrafen in *De chauffeur verveelt zich* geeft tabel VI (waarin ik twijfelgevallen tussen haakjes gezet heb).

Daarna zal ik per facet toelichten wat mijn keuze betekent; daarbij zal ik proberen zowel grote lijnen als complicaties zichtbaar te maken.

Tabel vi

Het begin van hoofdstukken en paragrafen in *De chauffeur verveelt zich*

0.0.	a					i	
0.1.		c					
0.2.	a	(c)	d		g		
1.0.	a	c		e	g	i	
1.1.						i	j
1.2.	a	c	d	e			(j)
1.3.		c		(e)			
2.0.	a	c		(e)		i	
2.1.		c	(d)	e		(i)	j
2.2.	a		d		g		
3.0.		c	d	e			
3.1.	a	c			g	i	
3.2.		c	(d)	e			
4.0.	(a)	c	(d / e)			(i)	k
4.1.					h	i	j (k)
5.0.		c	d	(e)	g		

6.0.	a	c	d			i	j	
6.1	a					h		j
6.2.						h		

7.0.		c			g		i	j
7.1.		(c)		e			i	j
7.2.	a					h	i	k
7.3.	a					h		j
7.4.	a		d			(h)		j (k)
7.5.	a							j
7.6.	a	(c)				h		j (k)

8.0.	a	c		e	(g)		i	j
8.1.	a			(e)	g	h	i	j
8.2.	(a)	c	d		g		i	k
8.3	a		(d)	e			i	j k
8.4.				e				

9.0.		c	d				i	
9.1.		c	d				i	
9.2.			(d)		g	h		j
9.3.			d			h	i	

Gemarkeerd door een regel wit (a)

In geen enkel geval heb ik een passage van meer dan één pericoop als het begin beschouwd. De witregel geeft wat dat betreft mijns inziens de uiterste grens aan. Meer in het algemeen trek ik de grens bij het einde van de eerste alinea; dat einde valt in twaalf paragrafen samen met het einde van de eerste pericoop.

Uitzondering op deze regel vormen die paragrafen waarin een korte tweede alinea in zekere zin de uitwerking of oplossing betekent van iets wat in de eerste alinea ter sprake is gebracht (0.2., 1.0., 6.0., 6.1 en 7.4.). Alleen in 8.2. is de soortgelijke tweede alinea langer. Maar vanwege de beperkte omvang van de beginpericoop reken ik in dit geval toch de tweede alinea ook bij het begin.

Een van de weinige paragrafen waar ik niet op een veelvoud van typografische gronden (punt aan het eind van de zin, alineawit, witregel) de omvang van het begin kan vaststellen, is 4.1. Zonder de beginzin van de tweede alinea is de eerste alinea namelijk niet compleet: 'Texel. Waarom keek ik op een nacht, toen ik niet slapen kon, in de spiegel? / Omdat ik het nodig vond me zelf terecht te wijzen.' (p. 62) Pas na bijna een hele pagina komt er een toelichting op deze beginkwesties; maar als ik om die reden de hele eerste pericoop tot begin zou uitroepen, dan zou het begin van deze paragraaf meer dan een derde deel van de totale paragraaftekst beslaan, en dat is buiten proportie en onpraktisch. Liever noem ik daarom in dit geval Krols alineavorming onlogisch en beschouw ik de eerste alinea samen met de eerst zin van de tweede als begin.

Ook andere typografische factoren dan de witregel kunnen een rol spelen bij het markeren van het begin. Zo begint 0.0. met een pericoop die in zijn geheel tussen aanhalingstekens staat en 7.3. met één waarin een – ook typografisch geordende – opsomming wordt gegeven. Deze opsomming maakt deel uit van een redenering die pas na bijna twee pagina's als citaat wordt bestempeld. Ik beschouw weliswaar alleen de eerste alinea als het begin, maar ben mij ervan bewust dat het hele citaat dat ook is, op een ander niveau.¹

In 4.0. zou, eveneens om typografische redenen, het daarboven staande motto bij het begin kunnen horen. Wanneer in een roman zoveel tot pericoop geïsoleerde gedachten voorkomen (soms even-

[1] Misschien verklaart dat waarom Krol deze passage 'onleesbaar' noemt: na het korte begin volgt niet iets nieuws, maar een soort monotone, en daardoor saaie, verlenging van het begin.

eens met bronverwijzing), verschilt de status van een motto van die in een willekeurige andere roman. Alleen het afwijkende lettercorps zaait twijfel, omdat het de lezer bij voorbaat allerlei vormen van aansluiting op het voorafgaande doet afwijzen. Een twijfelgeval dus.

*Met de expliciete mededeling aan de lezer
dat er iets nieuws komt (b)*

Deze categorie komt in *De chauffeur verveelt zich* niet voor.

Met het begin van een gebeurtenis (c)

In een verhaal dat zo sprongsgewijs verteld wordt als het onderhavige, is er al gauw sprake van een nieuwe gebeurtenis. De woorden 'Conscience By Discontinuity' (p. 130) die Gerrit gebruikt voor zijn manier om zich alles te herinneren, hebben ook een poëtische betekenis: discontinuïteit is het meest opvallende kenmerk van Krols wijze van vertellen in *De chauffeur verveelt zich*.

Constanten in het begin van hoofdstukken en paragrafen maken het mogelijk orde in deze chaos te scheppen, constanten zowel van formele als van inhoudelijke aard. Het feit dat de helft van alle paragrafen met een nieuwe gebeurtenis begint, is zo'n constante; belangrijker is dat tot deze helft alle nul-paragrafen behoren (met uitzondering van paragraaf 0.0. natuurlijk).

Deze nieuwe gebeurtenissen gaan opvallend vaak samen met ruimtelijke verplaatsingen (zie ook categorie *e*); ook is er vaak sprake van beginnend (of opnieuw beginnend) geluk. Soms treedt aan het begin van een paragraaf een nieuw personage Gerrits leven binnen, een enkele keer is het Gerrit die contact zoekt met een ander, om aan zijn leven een wending te geven.

Het opmerkelijke van dit laatste is niet het aantal keren dat het gebeurt (dat is maar gering), maar de momenten waarop. Zowel de eerste als de laatste keer dat een paragraaf met een nieuwe gebeurtenis begint (0.1. en 9.1.), is die gebeurtenis het schrijven van een brief, respectievelijk een sollicitatiebrief en een brief aan Marie. In beide gevallen is het Gerrit die de brief schrijft, in beide gevallen heeft hij de bedoeling daarmee aan zijn leven een beslissende wending te geven. Ook al zet 0.1. met het vogelvluchtoverzicht van Gerrits ver-

leden nog ten dele het proëmium-karakter van o.o. voort, het schrijven van een sollicitatiebrief is wel de eerste unieke handeling die als zodanig, en niet meer in samenvattende termen, beschreven wordt. Nadien schrijft Gerrit geen andere brieven dan die waarmee hij Marie uitnodigt zich met hem in Alaska te herenigen. Het schrijven van een brief is voor hem dus een cruciale daad, die alleen gesteld wordt op ogenblikken dat hij zijn leven ingrijpend wil veranderen. Dit beslissingskarakter wordt verstrekt door de positie van deze handeling aan het begin van een paragraaf.

Twee andere beslissende gebeurtenissen die in het begin van een paragraaf plaatsvinden, maar meer terloops, zijn de opkomst van respectievelijk Marie (o.2.) en Peggy (3.o.). Daarvan is die van Marie uiteraard het meest ingrijpend, omdat zij Gerrits belangrijkste partner en tegenspeelster zal zijn. In de figuur van Peggy verschijnt het conflict, veroorzaakster als zij is van dromen (bij Gerrit) en van jaloezie (bij Marie). De enige wier rol op de hare lijkt, is Hilde. Maar die van Peggy is gecompliceerder, omdat háár contact met Gerrit zich onder de ogen van Marie afspeelt, en dat van Hilde in het verleden of in het geheim, zonder dat Marie ervan weet. Peggy is ook hierom als oorzaak van Gerrits verscheurdheid van groter belang dan Hilde, omdat hij door de herinnering aan haar geconfronteerd wordt met de grenzen van zijn kunstenaarschap.¹ Hoe cruciaal ze overigens ook mogen zijn, op geen van deze kennismakingen (al is 'verschijningen' misschien een geschikt woord) heeft Gerrit bewust aangestuurd. Daarin verschillen deze gebeurtenissen dus van het schrijven van brieven.

Diverse malen wordt expliciet in de beginpassage vermeld dat iets begint of dat iets voor het eerst gebeurt. Meestal staat dan ook het woord 'geluk' in de buurt. Zo krijgt het begin van het *geluk*, wanneer Gerrit en Marie hun eerste huis betrekken (1.o.), door de nadruk die erop gelegd wordt, het effect van het begin van een *gebeurtenis*. Dit geldt te meer waar, naar Krol zegt, met de korte pericopen op p. 10 ('Geluk?'; 'Zachtheid?') een aantal belangrijke hoekstenen van de roman geïntroduceerd zijn.²

Eveneens als 'begin' en 'geluk' betiteld, maar ondubbelzinniger een gebeurtenis is de vliegreis naar Italië, waarmee 2.o. begint. Het

[1] Ook Hilde wordt een keer aan het begin van een paragraaf opgevoerd, maar dan in een soort laatste herinnering: Gerrit denkt plotseling aan haar in de tijd dat het uitermate slecht met hem gaat (7.4.). [2] Krol tegen Van Deel. (T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 41)

opstijgen van Schiphol heet het begin te zijn van een reis naar het geluk. De beginlinea van de volgende paragraaf loopt van de woorden 'De eerste middag in Palermo' tot en met 'Ik was gelukkig.' En in 6.o. wordt naar aanleiding van het beeld van de *gelukkig* makende zomerse stormen expliciet naar het *begin* van o.o. verwezen.

Al die gelukkig stemmende gebeurtenissen hebben met ruimtelijke verplaatsing te maken. Dat geldt zelfs voor het begin van 1.o. Want in het openingshoofdstuk zijn de lokaties nog zó diffuus dat wij na afloop wel kunnen weten dat Gerrit ergens *werkt*, maar niet dat hij ergens *woont*, ook al is hij dan inmiddels al met Marie getrouwd. Het nieuwe van het begin van 1.o. zit hem daarom vooral ook hierin dat er eindelijk sprake is van wonen; het handelingskarakter daarvan wordt versterkt doordat verteld wordt dat een jonge vrouw wasgoed aan het ophangen is en een jonge man paaltjes voor een hekje de grond in slaat.

Al vanaf het begin van hun samenzijn is het verlangen naar elders bij zowel Gerrit als Marie zo overheersend dat veel nieuwe gebeurtenissen direct samenhangen met reizen of het zich elders bevinden. Dat begint al met 1.2., hun vakantie op Texel, een gebeurtenis die zo onbevredigend is – ook al laat Gerrit vanaf dat moment zijn snor staan – dat het verlangen naar verder en vreemder plaatsen er alleen maar door gevoed wordt.

1.3. is de eerste paragraaf die begint met een reis die als zodanig wordt beschreven (van Amsterdam naar Den Haag), maar er zullen er nog veel volgen, al is de beschrijving ervan vaak zeer beknopt: 2.o. (van Schiphol naar Rome), 2.1. (van Palermo naar Rome, althans de start van die reis), 3.2. (van Rome naar Afrika, heel summier), 4.o. (van Den Helder naar Texel), 5.o. (van Texel naar Amsterdam), 6.o. (van Texel via de Afsluitdijk en Friesland naar Groningen), 7.o. (rondrijden door de provincie Groningen), 8.o. (intrek nemen in een hotel en in één dag heel New York doorkruisen), 9.o. (van Canada naar Alaska). Al deze reizen krijgen in meer of mindere mate trekken van het begin van een nieuw leven. Dat valt mutatis mutandis ook te zeggen van 7.6.: hoewel het begin hiervan een vrij statische indruk maakt, worden door de beginwoorden ('De nacht der beslissingen.') cruciale gebeurtenissen voorbereid. Het geografisch kader wordt door deze wijze van beginnen geaccentueerd, het laterale denken wordt met deze sprongen in praktijk gebracht.

Uiteindelijk is 3.1. de enige pericoop die met een nieuwe gebeurtenis begint die niet direct te maken heeft met het begin van een nieuw leven. De daarin genoemde 'langdurige zomerstaking van '68' is een

gebeurtenis die niet zozeer tot handelingen leidt als wel tot allerlei gedachten, met name over de maatschappelijke consequenties van politieke opvattingen.¹

Of het nu om grote of om kleine² vernieuwingen gaat, vooral door de positie van nieuwe gebeurtenissen aan het begin van hoofdstukken maakt *De chauffeur verveelt zich* de indruk een roman te zijn over beweging, vernieuwing, vooruitgang, groei. Tot aan paragraaf 6.0. begint meer dan driekwart van alle paragrafen met een nieuwe gebeurtenis. Pas in het buitengewoon lange hoofdstuk 7 wordt het beeld van vernieuwing aangetast: de in dit hoofdstuk beschreven impasse wordt formeel-retorisch gearticuleerd, doordat met het paragraafbegin geen nieuwe start gemaakt wordt. Pas door het begin van 7.6. ('De nacht der beslissingen.') krijgt de lezer het opluchten-de gevoel dat er tenminste eindelijk weer iets gebeurt. Hoewel het woord 'beslissingen' eerder gebeurtenissen suggereert dan dat het die beschrijft.

Op het merkwaardige begin waartoe Krols kennelijke behoefte om het nieuwe te benadrukken leidt in 2.1., wil ik wat uitgebreider ingaan. De beginzin van 2.1. luidt: 'De eerste middag in Palermo.' Dat lijkt te duiden op een aankomst, die door meer middagen, of op zijn minst ogenblikken, in Palermo gevolgd zal worden. Maar de vliegreis die Gerrit zal ondernemen, is zoiets als een terugreis (van Sicilië terug naar Rome). Hij moet er ooit aangekomen zijn, maar die aankomst wordt nergens genoemd. Palermo komt zelfs in het hele boek niet meer ter sprake.³

Uit de tekst van een voorpublicatie in *Hollands Maandblad*⁴ concludeer ik dat 'Palermo' in het boek een soort spooknaam is. Aan het einde van 2.2., waar Roessing wordt geïntroduceerd, stond in de voorpublicatie een reeks pericopen die ten dele helemaal niet, ten dele elders in de romantekst zijn terechtgekomen. In een van de verdwenen pericopen was ook sprake van Palermo.

Bij deze voorpublicatie, die delen van de latere hoofdstukken 2 en

[1] Dat deze gedachten mogelijk op den duur bijdragen aan het veranderingsproces, heeft in dit verband geen belang. [2] Voorbeelden van dat laatste zijn het kijken in de spiegel (4.1.) en het tekenen van een bloemetje (7.2.). [3] Behalve in de passage waarin Gerrit zich zijn verblijf op het vliegveld herinnert; het moment is dus hetzelfde: zijn 'eerste middag' in Palermo. Zie hierboven, p. 271. [4] Getiteld: 'Het is niet nodig alles te beschrijven.'

3 omvat, heeft Krol geen onderscheid in genummerde paragrafen gemaakt, zelfs niet tussen stukken die in het boek deel zijn geworden van het ene of het andere hoofdstuk. De segmentering is nog groten-deels die van het manuscript.¹ Zonder enig ander segmenterings-middel dan witregels tussen de pericopen heeft Krol bij voorpubli-katie de volgende stukken als een geheel gepresenteerd:²

a heel 2.1. (beginnend dus met 'De eerste middag in Palermo.');

b 2.2, met uitzondering van een deel van de vierde pericoop,³ de hele vijfde en de lange slotpericoop;

c acht pericopen die niet of op een totaal andere plaats in de roman terechtgekomen zijn;⁴ in verband met het voorafgaande zal ik de drie laatste pericopen van deze groep citeren: 'Op Sicilië woonden we in een kamp. Dit was een systeem van kubusvormige huizen, aangevoerd, uit de lucht, door de Amerikaanse firma PORT-A-HOUSE en voor drie jaar aan Shell verhuurd. Een hek er om heen om de bewoners te beschermen tegen de omgeving. / Het ongeluk wilde dat, toen ik naar Sicilië werd overgeplaatst PORT-A-HOUSE juist enkele huizen had weggenomen o.a. het huis waar wij in zouden zijn gekomen, zodat we een paar maanden in een flat in Palermo hebben gewoond, een half uur rijden. Een geluk bij een ongeluk want ik nam zodoende vaak de vrouw van de loods mee die in Palermo woonde, maar graag elke dag in T. wilde baden. Peggy. // Dit lijkt het begin van een geschiedenis, maar is zo ongeveer het einde. // Het begin was zo.'⁵

[1] Zie hierboven, pp. 298 vlg. [2] Kleine varianten laat ik hier buiten be-schouwing. [3] Alleen de latere beginzin van de pericoop staat, in iets andere vorm, in de voorpublicatie: 'Laten we eens twee bedrijven bekijken die allebei even groot zijn.' (p. 39); deze vormt een aparte pericoop. [4] In volg-orde zijn dat: – 'Werken of: het raadsel mens.' [Niet in de boektekst]. – 'Wat ik nog beschrijven moet: / Maries lachje, als ze de hand voor de mond brengt (zeldz.)' [Niet in de boektekst]. – De regels 4 t.m. 8 van de voorlaatste pericoop van 8.4. [De daaraan voorafgaande zin lijkt een bewerking van 'Wat ik nog beschrijven moet.'; zie hierboven]. – 'En dan het boren zelf, daar hebben we het nog niet eens over gehad.' [Niet in de boektekst]. – 'Dan moet je je voorstellen hoe die beitel in de aarde gezet wordt: opgehangen in een toren, door zoveel PK dieselmotoren aan het draaien gebracht en neergela-ten tot hij de eerste bloemen als een kransje om zich heen windt en de kleigrond binnendringt.' [Afgezien van de beginwoorden identiek aan de tweede zin van de tweede pericoop van 7.0] vormt één pericoop met de vierde pericoop van 2.2. – De vijfde pericoop van 2.2. – De drie hierna geciteerde pericopen. [niet in de boektekst]. [5] 'Het is niet nodig alles te beschrijven', p. 40.

- d een versie van de eerste pericoop van 3.0.;¹
- e de lange slotpericoop van 3.0. (met dien verstande dat de laatste alinea van de boekversie in de tijdschriftversie een aparte pericoop vormt);
- f de eerste en de vierde pericoop van 3.1. (die samen één pericoop vormen);
- g de vijfde pericoop van 3.1.;
- h een pericoop over Peggy die niet in de roman is terechtgekomen;²
- i de tweede, derde en vierde pericoop van 3.0.³

Door het ontbreken van de pericoop over het wonen op Sicilië is het begin van 2.1. in de boekversie paradoxaal geworden: de woorden suggereren het begin van iets, terwijl in de paragraaf vanaf dit begin de afronding van gebeurtenissen centraal staat. In samenhang met het vervolg geeft dit aan 2.1. een bijzondere spanning. Uit de tijdschriftversie blijkt dat Palermo en Peggy bij elkaar horen; in de boekversie hindert het niet dat die relatie ontbreekt.

In verband hiermee is ook het begin van 3.0. van belang. In de

[1] De eerste ontmoeting tussen Gerrit en Peggy verschilt niet wezenlijk, in de beschrijving ervan zitten nogal wat verschillen, tot in de volgorde van alinea's toe. Tussen tijdschrift- en boekpublicatie heeft Krol de eerste drie alinea's grondig bewerkt. Aanvankelijk luidde de beginzin: 'Onze eerste party op Sicilië.' Roessing heette uiteraard 'die loods voornoemd', het gesprek over het ontstaan van de Etna was een gesprek over Sicilië en in plaats van 'Peggy. Dát was nou Peggy. Ze gaf mij haar slappe handje, dat ik drukte.' stond er: 'Peggy gaf mij een hand, zei "how do you do" en hij kon weggaan.' De boekversie is dus veel pregnanter. Dit geldt voor de hele pericoop. Een verschil is ook nog dat Krol in de tijdschriftversie nog niet naar het boek van Vink verwijst, hoewel hij wel de daaraan ontleende beelden gebruikt. [2] In deze pericoop wordt de beschrijving van het eerste gesprek met Peggy voortgezet, onder andere in enkele typering van haar uiterlijk, die de boekversie niet gehaald hebben: zo heeft Peggy 'heerlijke varkensogen', is zij 'niet zo heel mooi' en toont zij haar kleine, 'met zomersproeten bespikkelde buste'. (p. 42). [3] Alleen de beginzin van de latere tweede pericoop verschilt. Luidde die aanvankelijk: 'De boezem was verder weg van de realisatie van mijn projekt.', in de boekversie luidt die: 'Peggy was mij, in de daarop volgende dagen, heel nabij. Ze was in elk geval niet zover weg als de realisatie van mijn project.' Het verschil is niet zozeer dat aanvankelijk de realisatie van het project het dichtstbij heet te zijn en later Peggy, maar dat de nabijheid van Peggy kennelijk belangrijker is dan het veraf-zijn van haar boezem.

tijdschriftversie lag het nog niet voor de hand dat met het gesprek met Peggy een nieuw hoofdstuk zou beginnen, omdat Peggy in de hierboven geciteerde pericoop al geïntroduceerd was. Na de door Krol aangebrachte wijzigingen is duidelijk dat de rechtvaardiging van een nieuw hoofdstuk volkomen gegeven wordt door de kennis-making.

Merkwaardig bij dit alles is overigens wel dat het nu lijkt of Krol zich bij de voorpublicatie in het *Hollands Maandblad* nog geen voorstelling had gemaakt van zijn definitieve tekst. Maar uit andere details maak ik op dat die voorstelling er wel al grotendeels moet zijn geweest. Hij verwijst namelijk naar passages op andere (niet in deze publicatie opgenomen) pagina's.¹ Hooguit kun je vaststellen dat hij pas later het definitieve besluit over volgorde en segmentering heeft genomen en over het belang dat *daardoor* aan Peggy zou worden toegekend.

Met terugverwijzing naar een gebeurtenis of een gedachte uit een eerder hoofdstuk of een eerdere paragraaf (d)

Al gauw kan de beschrijving van een gebeurtenis worden gezien in relatie met eerder beschreven gebeurtenissen of gedachten. Zelfs in de meest abrupte overgang valt continuïteit te ontdekken. Om praktische redenen beperk ik mij in dit geval tot continuïteit die zichtbaar is dank zij woorden als 'dezelfde', 'bovendien', 'weer', 'echter', enzo-voort. Zulke min of meer expliciete terugverwijzingen geeft Krol aan het begin van iets minder dan de helft van de paragrafen. In precies de helft zelfs, wanneer hoofdstuk 7 buiten beschouwing blijft.

De meeste verwijzingen reiken niet verder terug dan de vorige paragraaf. Uitzonderingen zijn 6.0. en 7.4. In 7.4. (de enige terugverwijzing waarmee in hoofdstuk 7 een paragraaf begint) flakkert voor het laatst de herinnering aan Hilde op, die na het vlammen in een

[1] Voorpublicatie: 'Ik had een half jaar gewerkt aan een ingewikkeld (zie blz.) systeem. [...] van een systeem dat zij niet kenden, maar dat zo eenvoudig (zie blz.) mogelijk te hanteren moest zijn.' (p. 38) In de boekversie is in beide nog open staande gevallen bladzijnummer 11 ingevuld. Voorpublicatie: 'Het zand op de bodem van de zee wordt niet beschreven, totdat op een dag een of ander schip-op-poten zijn lange lul laat zakken. [...] ik heb dat beschreven in ().' (p. 39) Dit werd in de boekversie: 'Het zand [...] zakken, ik zal dat nog beschrijven op blz. 120.' (p. 41)

pericoop halverwege deze paragraaf voorgoed dooft. De verwijzing in 6.0. is er een op een ander niveau; het betreft hier geen herinnering van de handelende persoon, maar een verwijzing naar het begin van 'dit boek'. Op de consequenties van deze verwijzing op meta-niveau kom ik nog terug.¹

Als twijfelgevallen beschouw ik paragrafen aan het begin waarvan vragen staan als 'Wat moesten we doen?' (4.0.) of 'Naar huis?' (8.3.). Het voorafgaande is in deze vragen min of meer verdisconteerd, maar de blik is toch vooral gericht op de dingen die komen gaan. Andere twijfelgevallen zijn paragrafen aan het begin waarvan sprake is van 'terugkeer' (2.1.: terug naar Rome; 3.2.: terug naar het vaderland). Het draadje waarmee zij de nieuwe paragraaf met eerdere verbinden, is ragdun.

Op één na is de rest van de terugverwijzingen zonder complicaties: 0.2. ('Ik bleef zitten waar ik zat. Al die jaren [...].'), 1.2. ('In *datzelfde* voorjaar naar Texel, [...].'), 2.2. ('De werkelijkheid was niet zo meeslepend als *de schijn*, [...].'), 3.0. ('[...] dat ik *weer* met Roessing stond te praten.'). 4.0. ('Wat ging ik nu *verder* doen?'), 5.0. ('Ik liet Marie kletsen [...].'), 9.0. ('Met het gevoel dat ik nu *eindelijk* van alles af was [...].'), 9.1. ('Ik schreef een brief aan Marie, *ten slotte*.') en 9.3. ('[...] ik heb er toch maar *voor gezorgd* dat we in Alaska wonen.'). [Cursiveringen van mij, AZ]

Een 'spookverwijzing' verraadt dat voor Krol de samenhang tussen de paragrafen naar het einde van de roman toe steeds groter moet zijn geworden. Aan het begin van 9.2. staat dat Gerrit *weer eens* gezien heeft hoe water stromen kan; hij had dat op school al geleerd. Het is echter een herinnering aan iets wat in de romantekst niet eerder genoemd is.²

Hoewel ik niet over vergelijkingsmateriaal beschik, heb ik de indruk dat terugverwijzing aan het begin van de paragrafen in *De chauffeur verveelt zich* een factor van gemiddeld belang is. Niet de indeling in hoofdstukken wordt erdoor geaccentueerd, wel het onderscheid tussen de hoofdstukken 7 en 9: het een diffuus en onsaamenhangend, het ander met nadruk voor samenhang en afronding zorgend.

[1] Zie pp. 412 vlgg. [2] In het directe vervolg van de beginlinea wordt het herinnerde verder uitgewerkt; ook nu is er echter geen sprake van een echte terugverwijzing. Hooguit valt de herinnering aan de *persoon* van Lissauer als zodanig te beschouwen; in de eerdere passage waarin Lissauer optrad echter werden andere problemen opgelost dan in deze passage.

Met een nieuwe plaats van handeling, waarbij het verhaal van de verplaatsing zelf niet zo interessant is (c)

Er wordt in *De chauffeur verveelt zich* nogal wat gereisd. Veel van die reizen worden, zoals gezegd, niet of zeer terloops beschreven: de weg van huis naar werk en omgekeerd in twee zinnen bij voorbeeld (pp. 18, 23) en de reis van Schiphol naar Rome in twee pericopen van in totaal dertien regels. Andere krijgen wat meer beschrijvingsaandacht: de reis naar en in Den Haag (trein, tram, straatnamen worden genoemd en Gerrit wandelt over het strand) en de tocht door Amsterdam (eveneens met de vermelding van straatnamen, maar ook met de namen van mensen die Gerrit er ontmoet).

Van slechts twee reizen valt de beschrijving werkelijk uitgebreid te noemen: die door Egypte en naburige landen (3.2.) en die door Amerika. Deze laatste bestrijkt heel hoofdstuk 8,¹ al wordt zij regelmatig onderbroken door pericopen waarin andere kwesties aan bod komen. Toch vallen zelfs deze lange beschrijvingen op door hun fragmentarische karakter. Alleen in de lange eerste pericoop van 3.2. vindt geen onderbreking van de reisbeschrijving plaats; detailbeschrijvingen versterken hier zelfs het gevoel dat het om het beschrijven zelf gaat, een gevoel dat door de verteller gevoed wordt met de woorden: 'Ik moet er overigens aan denken, dat ik dit zo toeristisch mogelijk beschrijf, dan kan het nog ergens gepubliceerd worden.' (p. 56)

Ongeveer een derde van alle paragrafen begint op een nieuwe plaats. Zelden wordt het verhaal van de verplaatsing geheel verzwegen. Zelden ook echter is dat verhaal een reisbeschrijving in traditionele zin en zelfs nauwelijks een zwakke afschaduwing daarvan. Daarom is deze categorie, bij strikte toepassing op *De chauffeur verveelt zich*, nogal problematisch. Beschrijvingen zijn bij Krol in het algemeen erg beknopt, en daarom valt vaak moeilijk vast te stellen in hoeverre een passage nog beschrijvend genoemd kan worden. Bovendien brengt zijn wijze van vertellen (nu eens het spoor van de handeling volgend, dan weer dat van de gedachten) met zich mee dat allerlei passages met terugwerkende kracht als de beschrijving van een handeling kunnen worden beschouwd.

Duidelijke gevallen van verplaatsingen zonder beschrijving van de verplaatsing zelf zijn die aan het begin van 1.0. (het nieuwe huis),

[1] Het belang daarvan licht ik verderop toe. Zie pp. 328 vlg.

1.2. (vakantie op Texel), 3.0. (op een party), 7.1. (bezoek aan efficiencybeurs in Amsterdam), 8.0. (eerste zin: 'New York.'), 8.3. (in Los Angeles) en 8.4. (op het booreiland).

De verplaatsing van Texas naar Los Angeles wordt niet zozeer beschreven, als wel gesuggereerd door parallellie tussen de vertelniveaus van denken en handelen: langs associatieve weg wordt de lezer in de eerste pericoop van de vraag 'Naar huis?', via het verhaal over een soldaat die naar Huis gaat en daar door engelen wordt ontvangen, naar Los Angeles (Spaans voor 'de engelen') geleid.¹ Pas achteraf blijkt dat deze associatieve reeks de beschrijving van een verplaatsing vervangt: een paar pericopen later is Gerrit namelijk werkelijk in Los Angeles.

Ook aan het begin van 8.4. worden vertelniveaus vermengd. Er staat aanvankelijk niet dat Gerrit en Terry Williamsen werkelijk op een booreiland in de Grote Oceaan zijn, maar dat men zich hun aanwezigheid daar moet voorstellen ('Je moet je voorstellen dat in het noordelijk deel van de Grote Oceaan een tafel staat.'). Pas het vervolg suggereert dat ze er wel degelijk zijn:² de derde pericoop begint met: 'We vertrekken per helicopter'. De laag van het denken is dan ongemerkt overgegaan in die van het handelen. Dat is mede mogelijk doordat het booreiland op bereikbare afstand ligt van de plaatsen waar Gerrit en Terry zich eerder bevonden; van het voorstellingsvermogen van een lezer wordt niet het onmogelijke geëist.

Ingewikkelder wordt het al bij die paragrafen waarin de nieuwe beginlokatie tegelijkertijd vertrekpunt blijkt te zijn. Alle paragrafen die op een vliegveld beginnen, behoren daartoe (2.0., 2.1. en 3.2.), evenals de paragraaf die begint bij de veerboot in Den Helder (4.0.). Zeker de eerste en de laatste van deze vier behoren tot de twijfelgevallen: in hoeverre kun je de weergave van de reis van Schiphol naar Rome, of van die van Den Helder naar Texel, een beschrijving noemen? In de verhoudingen van de onderhavige roman zijn zij het zeker, maar in wat ruimere verhoudingen niet. Hetzelfde geldt mutatis mutandis voor de beschrijving van het vliegveld in Palermo (2.1.): de geluiden en bewegingen van het vliegtuig worden beschreven,

[1] Zie hierboven, p. 163 en hierna, p. 327. [2] Dit is een zekerheid binnen de grenzen van de fictie, meer niet. Verplaatsing van een personage is voor een lezer immers altijd een verplaatsing in de geest, ongeacht de mate waarin de gelezen tekst realistisch wil zijn. Wel kan lectuur van een roman als *De chauffeur verveelt zich*, waarin denken vaak de plaats van handelen inneemt, de lezer meer van dit verschijnsel bewust maken.

Gerrits instappen wordt beschreven tot in het detail dat hij daarbij zijn hoofd stoot. Maar van een werkelijke reisbeschrijving is geen sprake. Integendeel: noch het vertek, noch de aankomst worden zelfs maar genoemd. Uiteindelijk is Rome wel het vermelde doel van de reis, maar de plaatsen waarover in deze paragraaf verteld wordt, blijven beperkt tot Sicilië. Anderzijds is de weergave van de reis van Rome naar Caïro, aan het begin van 3.2., zo summier dat ik niet van een 'interessante' beschrijving zou willen spreken.

Groter is mijn twijfel bij het begin van 1.3. (de reis naar Den Haag). Hier wordt geen vertrekpunt gegeven en over de reis zelf wordt weinig gezegd, maar dat weinige zou je wel tot de 'interessante' kanten van de beschrijving kunnen rekenen: over Marie heet het 'dat ze de hele reis met de armen over elkaar zat' en 'Ik stuurde haar naar haar tante'.

Eveneens als grensgevallen beschouw ik het begin van de paragrafen 5.0. en 8.1. Bij het begin van 5.0. kun je je afvragen of de reis naar Amsterdam nu wel of niet beschreven wordt; op grond van het begin van de tweede alinea veronderstel ik dat de eerste alinea de reis beschrijft, al is het maar in de woorden 'en reed een paar dagen later naar Amsterdam.' Laat mij het zo zeggen: de eerste alinea doet aanvankelijk aan als de beschrijving van een situatie, maar krijgt door de tweede met terugwerkende kracht het karakter van een reisbeschrijving.

8.1. tenslotte zet in als een reisbeschrijving ('De nieuwe weg naar Mexico.'). In zekere zin is het dat ook, want acht pericopen later arriveren Gerrit en Isis in het grensstadje Matamoros. Dit keer is er echter sprake van het tegendeel van een beschrijving-met-terugwerkende-kracht: handeling verandert in denken, doordat de weg eerder als symbool beschreven wordt dan als realiteit. Omdat bovendien de zeven aansluitende, korte tot zeer korte pericopen geen handeling weergeven, maar gedachten, wordt de beginpericoop nog meer van haar realiteitspretenties ontdaan. Pas de negende pericoop brengt de lezer weer terug op het handelingsniveau.

Met weglating van bepaalde handelingen of situaties die op grond van het einde van het vorige hoofdstuk voor beschrijving in aanmerking zouden zijn gekomen (f)

Slechts enkele paragrafen beginnen in vrijwel directe aansluiting van de handeling op die aan het einde van de voorafgaande. Zo is het vertrek van Gerrit naar Amsterdam (5.0.) een vrij direct vervolg op

het advies van Marie om er eens uit te gaan (4.1.), en de slotzin van 7.6. ('Kan ik eindelijk weggaan.') vindt een direct vervolg in Gerrits aanwezigheid in New York (8.0.). Ook valt de samenhang tussen de verschillende paragrafen van met name hoofdstuk 8 te beschouwen als die tussen verschillende etappes van een reis die slechts fragmentarisch beschreven wordt,¹ maar dergelijke overgangen heb ik op grond van Stevicks voorstel gerekend tot die waarin een gebeurtenis of gedachte uit een vorig hoofdstuk opnieuw ter sprake komt of die waarin iemand op een nieuwe plaats is. Met de categorie waar het hier om gaat, kan ik in *De chauffeur verveelt zich* dus niet zo goed uit de voeten.

*Met een breed vertelbereik in temporeel of filosofisch opzicht
(bij voorbeeld door tijdverdichtende samenvatting) (g)*

Tijdverdichting en filosofische verbreding laten zich in het algemeen gemakkelijk herkennen. Ordenende invloed ervan heb ik in *De chauffeur verveelt zich* niet kunnen ontdekken.

Vier paragrafen beginnen met tijdverdichting: 0.2., 2.2., 3.1. en 7.0. In 0.2. wordt een periode van enkele jaren kantoorleven in één alinea met de woorden 'Al die jaren' neergezet. In 2.2 wordt terloops een heel produktiejaar beschreven. In 3.1. schetst één zin, en daarin vooral het woord 'langdurige', de tijd die een staking duurde. In 7.0. worden bezigheden die lang duren (hoe lang precies, wordt niet duidelijk), samenvattend verteld in formuleringen als 'Elke tien dagen' en 'meestal'. En ook het begin van 8.2. kan als een geval van tijdverdichting worden gezien: via de vraagvorm wordt het mogelijke verblijf van Gerrit in het Texaanse vissersdorp samengevat ('Zien hoe de vissers de haaien aan land brengen, een praatje maken in het Spaans en 's avonds in zo'n felverlicht cafetaria zitten en domino spelen, misschien?').

Aan deze categorie verwant is het begin van 8.0.: in de beschrijving van één dag New York wordt echter niet zozeer de tijd verdicht, als wel de ruimte, met name in de zin: '[vanaf Empire State Building] keek ik uit over New York en over Amerika, een zee van prairies en kampvuren.' Hoewel het hier natuurlijk een verbeelde ruimte is (het vervolg maakt dat ook duidelijk), legt de wijze van presenteren de nadruk op het zichtbare ervan.²

[1] Slotzin van 8.1.: 'Een uur later nam ik de bus naar het zuiden.'; beginzin van 8.2.: 'Wat ging ik nu verder doen?' [2] Deze overdreven telkens-voor-

Geen temporeel, maar een filosofisch karakter heeft het begin van de paragrafen 1.0., 5.0., 8.1. en 9.2. In 1.0. wordt de beschrijving van huis, tuin, tuinhekje en geluk van Gerrit en Marie aanvankelijk gepresenteerd als de beschrijving van huis, tuin, tuinhekje en geluk van 'Veel jonge mensen'. In 5.0. wordt het beschreven landschap nogal impliciet gezien als een verbeelding van de dood (door de vergelijking met een kerkhof). In 8.1. wordt de weg waarop Gerrit zich bevindt, vergroot tot symbool van snelheid en gehoorzaamheid¹ via de categorie waartoe deze weg behoort. En in 9.2. transposeert Gerrit het stromend water dat hij ziet tot een algemeen natuurkundig verschijnsel. Ook in de beginzin van 2.2. (hierboven al als tijdverdichtend begin getypeerd) staan filosofische overwegingen (over werkelijkheid en schijn).

Zoals gezegd laat een begin volgens deze categorie zich in het algemeen vrij gemakkelijk herkennen. Desondanks besef ik dat er al gauw verschil van mening kan ontstaan over de vraag of er sprake is van filosofische verbreding (categorie *g*) of van uitbreiding van zintuiglijke indrukken tot metafoor (categorie *i*). Deze laatste, in *De chauffeur verveelt zich* belangrijke categorie komt nog uitgebreid er sprake.

Met een smal vertelbereik, beginnend vanuit een detailkwestie die later nauwelijks een andere functie blijkt te hebben dan die van aanloop of katalysator (h)

Op twee uitzonderingen na komen de paragrafen in *De chauffeur verveelt zich* die met een smal vertelbereik (vanuit een onbelangrijk detail) beginnen, op drie punten met elkaar overeen: zij beginnen niet tevens met een nieuwe gebeurtenis (categorie *c*), behoren niet tot de nul-paragrafen en staan in de tweede helft van de roman. Met

stelling doet aan de tekening van Steinberg denken, waarop men vanuit New York over de oceaan heen naar Europa kijkt. Merkwaardig bij Krol is echter dat het nabije alleen met de topografische naam wordt aangeduid, terwijl juist in het verre zichtbare details worden gesuggereerd ('prairies en kampvuren'). Omdat het oog de cliché-beelden van Amerika ziet, is het een 'geestesooq'. Toch suggereert de beschrijving een visuele ervaring, en daar gaat het mij nu om. Lämmert spreekt in een dergelijk geval van 'räumliche Raffung' (Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, pp. 85-86).

[1] Dat komt hieronder bij categorie *i* nog ter sprake.

uitsluiting van de nul-paragrafen beginnen negen van de vijftien paragrafen in de tweede helft van de roman op deze manier. De twee bovenbedoelde uitzonderingen zijn: 4.1. (staat in de eerste helft van de roman) en 7.6., de paragraaf waarin Gerrit knopen doorhakt (begint zowel vanuit een detail als met een nieuwe gebeurtenis).

Typische details met een katalysatorfunctie zijn alledaagse handelingen, zoals in de spiegel kijken (4.1.), een bloemetje tekenen (7.2.) of het haardvuur opporren (9.3): nadat zij Gerrits gedachten op gang gebracht hebben, spelen zij in het vervolg van de paragraaf die ermee begint, geen rol meer. Althans, zo gaat het in 4.1. en 7.2. toe. In 9.3. is de sprong van detailhandeling naar gedachte minder expliciet – ik kom daar nog op terug.

Andere paragrafen (7.6., 8.1. en 9.2.) beginnen met de *waarneming* van een detail; ook daarin wordt al snel overgestapt naar gedachten. Precies het omgekeerde gebeurt aan het begin van 7.4., waarin het vermelden van gedachten *voorafgaat* aan het noemen van het detail dat er de aanleiding toe was. Dat ik het begin van deze paragraaf toch aan deze categorie verwant acht, heeft te maken met het feit dat het beginnen vanuit een detail erin gethematiserd wordt. Ik citeer: 'Nooit meer aan Hilde gedacht, zo lang is het geleden dat ik haar voor het laatst gezien heb, de hand gereikt ten afscheid. Door welke omstandigheid is dit beeld mij, terwijl ik naar huis rijd, weer te binnen geschoten? / De blauwe vw die mij passeert?' (p. 97) De hier gestelde vraag naar het associatiemechanisme zal in het vervolg van deze paragraaf een belangrijke rol spelen. Dat ik deze thematische kwestie durf overhevelen naar het vertelniveau, komt door de vele andere gevallen van niveauvermenging in de roman.

Er zijn trouwens nog twee tot deze categorie behorende paragrafen waarin de door het begindetail opgeroepen gedachten een min of meer poëticaal karakter hebben: 7.3. en 9.2. Het lange begin van 7.3., de uit *Oil & Gas Journal* geciteerde passage over het indraaien van een schroef, leidt tot overwegingen over de aard van Krols werk:¹ hij rekent de geciteerde passage tot de 'onleesbaarheden' die tot zijn systeem behoren en die achteraf beschouwd mogelijk deel zullen blijken te zijn van een literaire mode.

De gedachten over continuïteit en discontinuïteit waarin in 9.2. de

[1] Correct zou zijn: 'Gerrits werk'. Maar in een passage als deze vallen de rollen niet meer te onderscheiden.

beschrijving van stromend water uitmondt, hebben zowel betrekking op de groei van een persoonlijkheid (hoe iemand zich ontwikkelt van 'zacht in een harde omgeving', via 'hard in een harde omgeving', tot 'zacht in een door hem als zacht bepaalde omgeving') als op de poëtica ('En zo bewaar ik alles, door het in stukjes te hakken, vaak op het moment dat het nog leeft. (CBD = Conscience By Discontinuity)').

In andere gevallen leidt het begindetail tot gedachten over thematisch belangrijke kwesties als: het autorijden en de betekenis ervan in verband met Gerrits verlangen om ervandoor te gaan (7.6.), de richting die Gerrits leven moet nemen (8.1.) of het belang van precisie en meten op alle levensgebieden (6.1.).

Nog weer van een andere orde is de relatie tussen startdetail en vervolggedachten in 6.2. Dit startdetail dient als voorbeeld bij een redenering over de perfectie van het systeem van aardgastransport en -productie ('huisvrouw in Zaltbommel', 'gasputten in Groningen'). Deze redenering blijkt vervolgens niet veel meer dan een door de Groningse omgeving aangereikt opstapje voor een beschrijving van de reis van Gerrit en Marie door hun provincie.

De details tenslotte waarmee 9.3. begint (het opporren van het haardvuur en het zetten van een pot thee), leggen de nadruk op het recapitulerende karakter van deze slotparagraaf. Zij maken duidelijk dat de situatie van Gerrit en Marie in Alaska overeenkomt met die in de beginjaren van hun huwelijk. Over hun beginperiode heet het: 'De wereld is niet groter dan onze woonkamer.' (p. 17); ze zitten dan vlak bij de kachel en drinken koffie. Die situatie lijkt in Alaska opnieuw gerealiseerd. Opvallend verschil is overigens dat nu niet Marie de huishoudelijke klusjes verricht, maar Gerrit. Bovendien blijkt, net als eerder, een detail als het openen van de kraan Gerrit op allerlei gedachten over automatisch bestuurd processen te brengen. In zoverre is dit tot de huiselijke activiteiten behorende detail als katalysator in een vertelproces te beschouwen.

Er is nogal wat onderling verschil tussen de details waarmee de genoemde paragrafen beginnen, evenals in de manieren waarop ze tot gedachten aanleiding geven. Het veelvuldig beginnen vanuit details draagt bij tot het discontinue karakter van het vertellen. Samen met de hierboven geformuleerde regel dat het begin van alle hoofdstukken samenvalt met het begin van een nieuwe gebeurtenis, leidt dit tot de constatering dat Krol bij de verdeling in hoofdstukken

regelmaat van belang vond en dat hij zich bij de onderverdeling in paragrafen nadrukkelijk meer vrijheid veroorloofde. In termen van de hard-zacht-thematiek geformuleerd: het harde hoofdstukbegin maakt een zacht paragraafbegin mogelijk.

Doordat het juist veelvuldig paragrafen in de tweede helft van de roman zijn die vanuit een detail beginnen, ontstaat er verband met de toenemende onzekerheid bij de hoofdpersoon en het verlies van greep op de grote lijn bij het vertellen. De formele desintegratie, met name in hoofdstuk 7, is een afspiegeling van Gerrits onzekerheid. Daar begint het tenminste steeds meer op te lijken.

*Met beelden die de relatie tussen de mens
en de wereld uitdrukken (i)*

Meer dan de helft van de paragrafen begint met uitgesproken of veronderstelde symboliserings van de relatie tussen mens en wereld. Het meest expliciet, zelfs met gebruikmaking van de door Stevick aangedragen begrippen 'beeld', 'mens' en 'wereld',¹ gebeurt dit in de eerste alinea van I.1.: 'De mens van vandaag. Zit geheel en al voor zijn televisie, en daarmee bedoel ik niet de avondtelevisie, maar die van overdag. Zijn werk. Zijn drukte en het beeld dat hij heeft van de wereld, welke is: zijn eigen wereld.' (p. 20) Gedachten van Gerrit zijn dit, zo wordt even later gezegd. Daarin komt dit begin overeen met dat van de eerste paragraaf, o.o., waar de achttienjarige Gerrit bedenkt dat de relatie tussen mens en wereld zich gemakkelijker laat verbeelden dan beleven. De royale landschappelijke setting van deze verbeelding valt te beschouwen als aanloop naar de kosmische cadens aan het einde van hoofdstukken (waaronder het slothoofdstuk), een structurerende factor van belang.²

Ook voor wat het begin betreft is de structurerende rol van het verbeelden van de relatie tussen mens en wereld onmiskenbaar. Meer dan de helft van de paragrafen begint ermee; tot die helft behoren vrijwel alle nul-paragrafen, behalve die van de hoofdstukken 3 en 5, waarvan het begin expliciet aansluit op het einde van het vorige.³

[1] Toegegeven: de onderverdeling van het begin in verschillende categorieën komt uit mijn koker, maar die had ik wel eerst gevuld met de door Stevick gemaakte onderverdeling in categorieën van het einde. [2] Zie hierna, pp. 369 vlgg. en pp. 404 vlgg. [3] Zie hierboven, p. 316.

Er vallen in de paragrafen die op de hier besproken wijze beginnen, drie categorieën te onderscheiden. Er is een groep beschrijvende evocaties van gelukservaringen; een tweede, daarmee samenhangende groep geeft een toekomstbeschrijving; een derde, eveneens met de eerste samenhangende groep vormen de paragrafen die beginnen met het gevoel ergens te passen, ergens thuis te zijn. Een zevental paragrafen valt buiten deze categorisering.

Een speciale positie nemen die hoofdstukken in aan het begin waarvan de verbeelding van de relatie tussen mens en wereld samen gaat met topografische verplaatsing en reizen (categorie *e*). Zij verlenen aan *De chauffeur verveelt zich* trekken van de neo-picareske roman. Verandering van verblijfplaats speelt namelijk een belangrijke rol bij de ontwikkeling van gedachten. Er zijn nogal wat paragrafen (waaronder opvallend veel nul-paragrafen) die beginnen met een verplaatsing waaraan betekenis wordt toegekend;¹ er zijn ook nogal wat paragrafen aan het begin waarvan het zien van een vervoermiddel aanleiding is tot filosofische overwegingen en andere gedachten.² Handelingen als rijden, reizen en zich verplaatsen zijn van groot belang als inhoudelijke ondersteuning van de segmentering. Doordat aan het begin van de paragrafen in hoofdstuk 8 opvallend vaak de tot de categorieën *e* en *i* behorende aspecten voorkomen, krijgt dit hoofdstuk trekken van een neo-picareske roman in een notedop.

Onder de paragrafen waarvan het begin volgens de hier besproken categorie zich niet in een sub-categorie laat onderbrengen, bevindt zich geen enkele nul-paragraaf.³ Dit feit versterkt de al eerder geuite gedachte dat Krol voor het onderscheid tussen hoofdstukken over duidelijker categorieën beschikte dan voor dat tussen de paragrafen *binnen* een hoofdstuk.

Zo zijn het vooral beginparagrafen waarin de nadruk wordt gelegd op aanwezig of komend geluk: 1.0., 2.0., 2.1., 6.0. en 7.0. In 1.0. worden huis, wasgoed, tuin en tuinhokje vereenzelvigd met het geluk van jonge mensen; het gegeven beeld drukt de relatie tussen mensen en de wereld uit: zij passen erin, en voelen zich dus gelukkig.

[1] Andere dan de nul-paragrafen zijn: 2.1.: het vliegveld in Palermo; 7.1.: bezoek aan de efficiencybeurs; 8.1.: de weg naar Mexico; 8.2.: na aankomst in Boca Chica; 8.3.: de verplaatsing naar Los Angeles; 8.4.: de verplaatsing naar het booreiland. [2] 7.4.: door een passerende auto aan Hilde denken; 7.6.: lichtbundels van verre auto's die symbool worden van Gerrits verlangen naar het verre. [3] Het zijn: 1.1., 2.2., 3.1., 4.1., 7.1., 7.2. en 8.4.

Echt een opening volgens het boekje vormt het begin van 2.0. Dit vormt tot in details de openingstegenhanger van de kosmische cadens, waarin zonsondergang het standaardbeeld is. 2.0. begint met het vertrek van Gerrit en Marie naar Rome: het is ochtend, en aanvankelijk is het op Schiphol nog nevelig, maar al gauw breken zij letterlijk door de wolken, blijkt de lucht koningsblauw en heet hun reis een 'reis naar het geluk'.

Ook de reis van Texel naar Groningen (6.0.) en Gerrits werk aldaar (7.0.) worden al in het begin van de paragraaf als een gelukservaring gepresenteerd. In 6.0. in woorden als 'Een stralende toekomst lag voor ons en een brede weg ernaartoe.' en 'Zomerse stormen, niets dat de mens zo gelukkig maakt.' In 7.0. wordt met de woorden 'Als een vorst rijd ik langs de korenvelden' het geluk geperсонificeerd.¹

In zekere zin geldt het bovenstaande ook voor het begin van 2.1.; weliswaar is de beginsituatie dezelfde als die in 2.0. (het vertrek van een vliegveld), maar van weersomstandigheden of dagbegin is geen sprake. De enige reden waarom ik ook in dit geval kies voor een begin volgens deze categorie, ligt in de woorden 'Ik was gelukkig.'

De tweede sub-categorie is die van het toekomstbeschrijvende begin. Zoals er aan het begin van 6.0. een directe relatie is tussen een stralende toekomst en een brede weg, zo is ook aan het begin van 8.1. de weg – dit keer een nieuwe weg – het symbool van de richting die Gerrit zal gaan.²

Een ander soort toekomstgerichtheid, eveneens verbonden met de weg die Gerrit gaat, vormt de vergelijking van zijn reis naar Alaska met het volwassen worden van jonge Indianen (9.0.): door deze reis zal Gerrit in een andere verhouding tot de wereld komen te staan.

Dat het moeilijk is om ook het begin van 4.0. tot deze categorie te rekenen, is al bij de bespreking van categorie *a* aan de orde geweest. Is het motto het begin van het hoofdstuk, dan is er geen vuiltje aan de lucht. Het luidt: 'De man die zijn toekomst doelbewust plant, verhoogt daarmee duidelijk zijn kansen op verwezenlijking van de mogelijkheden die het leven hem biedt.' (p. 58) Begint het hoofdstuk pas *na* dit motto, dan is er geen sprake van een begin volgens categorie *i*.³

[1] Zie hierboven, pp. 243 vlg. [2] In die zin is het zelfs een correctie ten opzichte van o.o., waar de verbeelding auto's voortovert, die 'hoe handig ook bestuurd, over de witte streep tegen elkaar te pletter [...] slaan.' [3] Aan

In vijf paragrafen wordt aan het begin de relatie met de wereld uitgedrukt als die van een thuis, het gevoel ergens te passen. De eerste keer is dat het geval in het hierboven besproken begin van 1.0. (het eerste huis van Gerrit en Marie), de laatste keer aan het begin van 9.1., wanneer Gerrit zijn geplande hereniging met Marie beschouwt als het voltooiën van een puzzel.

Andere thuis-gevoelens, vooral die in Amerika, zijn diffuser. Zo maakt in het begin van 8.0. het vanuit de stad New York langzaam opdoemende Amerikaanse landschap plaats voor met thuis verbonden herinneringen en emoties ('mijn moeder die zingt van Old Kentucky Home, terwijl ze de was door de wringer draait.'); alsof Gerrit zich op deze plaats *thuis* voelt (ook de voor zijn geestesoog opdoemende cliché-beelden van prairies en kampvuren horen tot een vertrouwde wereld). Het gevoel thuis te zijn, wordt in het begin van 8.2. geformuleerd via de gedachten aan een ooit geziene film en aan de daardoor opgeroepen verlangens. De formulering van het thuisgevoel aan het begin van 8.3. is hieraan verwant: het verhaal over de soldaat die naar Huis gaat, fungeert duidelijk als symbool voor Gerrits verlangen (ook al is de plaats waar Gerrit aankomt, niet zonder meer als 'thuis' te betitelen; hooguit in die zin dat de naam 'Los Angeles' en de lokatie in het uiterste westen als aanduidingen van het te bereiken doel functioneren).¹

In de meeste paragrafen is het Gerrit wiens relatie met de wereld verbeeld wordt. Dat geldt voor de hierboven genoemde paragrafen, dat geldt ook voor het begin van 4.1., waarin vragenderwijs handeling getransponeerd wordt tot betekenis ('Waarom keek ik op een

het slot van de lange eerste pericoop van 4.0. ontwikkelt Gerrit gedachten die samenhangen met die in het motto; deze gedachten monden uit in: 'het was om redenen van symmetrie dat we die middag, met al onze bagage, naar dat eiland voeren.' Maar het punt waar nog van 'begin' gesproken kan worden, is dan al ruimschoots gepasseerd. Door de positie aan het einde van een lange pericoop valt dit eerder de *cadens* van een pericoop te noemen dan deel van het begin.

[1] Oud cliché met betrekking tot de ontwikkeling van de cultuur is de trek naar het Westen; daar is niet alleen het Rijk van de Dood, maar ook dat van de Onsterfelijkheid. Krols combinatie van 'Los Angeles' met 'Huis' vertoont parallellen met deze gedachte, zeker gezien vanuit de mythen die met betrekking tot Amerika ontstaan zijn (Salt Lake City als het Nieuwe Jeruzalem, goudzoekers). Zie: Harold Jantz, 'The Myths About America: Origins and Extensions', pp. 41-45.

nacht, toen ik niet slapen kon, in de spiegel? / Omdat ik het nodig vond me zelf terecht te wijzen.').

Er zijn ook paragrafen aan het begin waarvan de verbeelding van de relatie tussen mens en wereld ruimer is. Het hierboven geciteerde zeer expliciete begin van 1.1. behoort daartoe. Impliciet beginnen respectievelijk 3.1. en 7.1. In 3.1. wordt de relatie tussen mens en wereld vooral als een maatschappelijk-politieke kwestie aan de orde gesteld. In 7.1. worden de mensen die op de efficiencybeurs werken als symbool van deze wereld van doelmatigheid en luxe bestempeld: zij stralen uit wat hun omgeving betekent. In die zin zijn zij te beschouwen als mensen die in hun omgeving passen.

Ook in de daaropvolgende paragraaf, 7.2., komt in het begin het woord 'symbool' voor; dat is op zichzelf al reden genoeg om het als een begin volgens categorie *i* te beschouwen. Een nog belangrijkere reden om dat te doen ligt in het feit dat niets minder dan 'de zin of de fleur van het bestaan' verondersteld wordt gesymboliseerd te zijn.

Zoals gezegd begint meer dan de helft van de paragrafen, waaronder vrijwel alle nul-paragrafen, met uitgesproken of veronderstelde symbolisering van de relatie tussen mens en wereld. In veel nul-paragrafen is deze symbolisering verbonden met een nieuwe plaats van handeling (categorie *e*). Ditzelfde is in een notedop het geval in hoofdstuk 8, waardoor dit een picaresk hoofdstuk wordt in een picaresk aandoende roman.¹

Die picareske trekken worden verzwaaard door het feit dat het in dit hoofdstuk juist Amerika is waar Gerrit zijn zwerftocht in zijn eentje onderneemt. Vergelijking met neo-picaresk genoemde romans in de traditie van *The Adventures of Huckleberry Finn* dringt zich op: romans als *The Adventures of Augie March* van Saul Bellow en vooral *On the Road* van Jack Kerouac. Ondanks verschillen van vaak principiële aard – wat betreft de visie op de industriële samenleving bij voorbeeld – is een belangrijke overeenkomst tussen *On the Road* en hoofdstuk 8 van *De chauffeur verveelt zich* dat het reizen of zwerven een doel in zichzelf lijkt te zijn. Kerouacs 'highway' als symbool van het volle leven² vindt zijn echo in Krols woorden: 'De nieuwe weg naar Mexico. Zonneschijn op het witte beton dat onder mij vandaan naar achteren snelt. Waar ook ter wereld, altijd geeft

[1] Verschillende critici hebben dit picareske karakter gesignaleerd. [2] Voor het geschetste beeld van de neo-picareske romans baseer ik mij op: H. van Gorp, *Inleiding tot de picareske verhaalkunst*, met name pp. 91-123.

zo'n weg weer dezelfde vreugde. Symbool van snelheid, maar ook van gehoorzaamheid. De witte streep wijst de weg die ik gaan zal.' (p. 112)

Het veelgelezen *On the Road* was ook Krol niet onbekend. Elders schrijft hij dat hij in de beginjaren van zijn huwelijk, toen hij bij Shell weinig verdiende, pogingen heeft ondernomen een eerder geschreven verhaal over beatniks, seks en drank om te werken tot een bestseller: 'Een boek in de trant van Kerouacs *On the Road* waarvan miljoenen exemplaren verkocht zijn. Als het mij zou lukken het ding zó om te werken... tjonge, wat een geld zouden we dan binnenkrijgen.'¹

Dat in hoofdstuk 8 het picareske vermengd is met wat ik hierboven het 'thuisgevoel' genoemd heb, is minder merkwaardig dan het lijkt. Enerzijds benadrukt het het feit dat Gerrit (en in ruimere zin Krol) zich in het veranderen thuisvoelt, anderzijds bevestigt het Krols uitspraak dat al zijn boeken tochten zijn waarvan het resultaat is dat hij weer thuis aankomt, maar dat dit niet inhoudt dat hij beter thuis had kunnen blijven.

Stevick meent dat het al gauw ongeloofwaardig is, enigszins ridicuul zelfs, een hoofdstuk te beginnen met metaforisch of sententioneel getinte uitspraken. Een opvatting die te weerleggen valt met het grote aantal paragrafen en hoofdstukken in *De chauffeur verveelt zich* dat op deze wijze begint. Dat kan twee dingen betekenen: Stevick en ik verschillen van opvatting over genoemde soorten uitspraken; of een dergelijk begin past slecht in de traditionele roman, de hoofdmoot van het door Stevick ter sprake gebrachte corpus. Mogelijk is zowel het een als het ander het geval.

*Met opvallende syntactische verschijnselen
(zinnen van opvallende lengte, dagboek- of briefachtige
aanhef, opsommingen e.d.)* (j)

Een van de meest opvallende syntactische eigenaardigheden van *De chauffeur verveelt zich* is de korte elliptische zin. Het meest prominent is de aanwezigheid van deze zin in *mini-pericopen*, dat wil zeggen: pericopen die maar uit één woordgroep of soms maar uit één woord bestaan. Niet alleen behoort ongeveer 12½% van alle perico-

[1] *Halte opgeheven*, p. 8.

pen tot deze groep,¹ ook komen er hier en daar clusters van mini-pericopen voor. Het zijn deze passages waarin zich het duidelijkst het sprongsgewijs vertellen manifesteert.

Veel paragrafen, vooral in de hoofdstukken 6, 7 en 8, beginnen met een elliptische zin. Slechts één keer echter is het begin een mini-pericoop.² Dat betekent dat de mini-pericoop een typische *vervolg*-pericoop is, slecht passend aan het begin van een gedachtengang, maar goed in de loop ervan.³ Krol heeft zijn wijze van vertellen ooit vergeleken met het springen van ijsschots naar ijsschots. Hoe gedurfd dit ook moge zijn, hij kiest telkens wel een eerste schots van behoorlijk formaat om zich op te kunnen afzetten. Wel lijken de zinnen in zo'n eerste pericoop soms aan elkaar gevrozen kleine schotsjes; zoals de tussen twee ellipsen ingeklemde zinnen in de beginpericoop van 8.3.:

'Naar huis? Er is het verhaal van de soldaat die, dodelijk gewond in de strijd, zijn naderende einde met een glimlach tegemoet ziet omdat hij naar Huis gaat. Het sneeuwt en mijn moeder heeft op de kachel chocolademelk staan. Engelen staan gereed, de trompet aan de mond, om in een juichen uit te barsten en ik voel de greep van de Vaderarmen die mij door het zolderluik omhoog hijsen en bestel nog een Bloody Mary. In Los Angeles.' (p. 117)

De overgangen in deze pericoop zijn sterk associatief. Allereerst is de beginellips een vervolg op de beginvraag van de vorige paragraaf ('Wat ging ik nu verder doen?'), vervolgens worden sprongen gemaakt: naar het verhaal, naar het vertellen van het verhaal, vroeger, en naar de daardoor veroorzaakte identificatie met de hoofdpersoon; dit alles mondt uit in een nieuw heden: Gerrits nieuwe verblijfplaats, die door de vertelsprongen tegelijkertijd ver weg en 'thuis' is.⁴

De ellipsen waarmee paragrafen beginnen, houden zelden verband met Gerrits psychische situatie: er is geen evenredige verhouding tussen Gerrits getob en beginellipsen die de inhoud van dat

[1] Er zijn, om precies te zijn, 50 mini-pericopen. [2] Het eigenaardige van deze mini-pericoop, aan het begin van 7.5., is dat hij niet eindigt met een punt, maar met een dubbele punt. Daardoor is hij eerder met de volgende pericoop verbonden dan ervan gescheiden. [3] In het manuscript was er nog wel enkele keren sprake van een segmentbegin vanuit een mini-pericoop; die zijn alle verdwenen. Zie hierboven, pp. 298 vlg. [4] 'Bloody Mary' accentueert het paradoxale van het geval: een Amerikaanse drank (ver) met reminiscenties aan Marie (thuis).

getob ondersteunen. Toch overheerst de beginellips, zoals gezegd, wel in juist dat deel van de roman waar Gerrits problemen hun weerslag hebben op de segmentering: hoofdstuk 7.

De twee categorieën waartoe de meeste beginellipsen behoren, hebben een retorisch karakter: plaatsaanduidingen en tijdsaanduidingen; een derde categorie vormen de beginellipsen die over de afsluitende punt heen een gave syntactische eenheid vormen met de volgende zin (1.1. en 2.1.). Ook dit heeft een retorische functie: aandacht trekken en extra nadruk leggen op het geïsoleerde begin; het is als de extra lange pauze die een spreker na het begin van zijn eerste zin neemt.

De topografische ellips aan het begin geeft meestal aan dat de handeling verplaatst is: naar Palermo (2.1.), naar de streek tussen Hoogezand en Siddeburen (7.0., een elliptische opsomming), naar New York (8.0.), naar de nieuwe weg naar Mexico (8.1.). Waar geen sprake is van verplaatsing (4.1.: Texel) krijgt het noemen van de naam het karakter van een topografische recapitulatie.

Ook in dit opzicht is er duidelijk verschil tussen beginellipsen en mini-pericopen. Topografische beginellipsen geven een plaats van handeling aan. Wanneer in een mini-pericoop een plaats genoemd wordt (zelden overigens), is het altijd een plaats waaraan gedacht wordt.¹

Vergeleken met de aanduiding van plaatsen is die van tijdstippen zeer vaag: 'vandaag' (in 'De mens van vandaag.' 1.1.), 'Een windrige junidag' (6.0.), '10 aug.' (6.1.), 'Maandag' (7.1.), 'De nacht der beslissingen' (7.6.), 'Dinsdag' (9.2.). Wordt er concreetheid gesuggereerd, dan is dat bedrog, want noch de dagen van de week noch de datum hebben een relatie met andere tijdsaanduidingen. De datum '25 aug.' aan het begin van een pericoop halverwege 7.5.² bij voorbeeld heeft geen direct verband met de aan het begin van 6.1., bijna dertig pagina's eerder, genoemde datum '10 aug.'; er zit op zijn minst een jaar³ tussen. Hoe weinig relevant bepaalde tijdsinformatie is,

[1] Ceylon, p. 10; Kameroen, p. 96; Zarzaitine en Genua, p. 97. Ook dit was in het manuscript niet altijd het geval: Italië en Amerika (2.0. en 8.0.) waren plaats van handeling. [2] Uit de segmentering in het manuscript blijkt dat Krol hier aanvankelijk een nieuwe paragraaf wilde beginnen. Zie hierboven, p. 299. [3] Op de tussenliggende p. 91 begint een pericoop met: 'Kerstmis, het feest van de volheid.' Ook dit fungeert in het manuscript even als het begin van een paragraaf. Zie hierboven, p. 299.

heb ik hierboven met betrekking tot 'De eerste middag in Palermo' al toegelicht.¹ Wel is het zo dat van de herhaalde tijdsaanduidingen de suggestie van een dagboek – en van de daaraan inherente verbrokkeling – uitgaat. Hoewel de meeste tijdsaanduidingen in deze positie (zowel aan het begin van een paragraaf als aan het begin van andere pericopen) in de tweede helft van de roman (vanaf 6.0.) voorkomen, is de scheiding ten opzichte van de eerste helft niet zo strikt dat daaraan betekenis valt toe te kennen. Wel is het zo dat het enige begin van deze soort dat houvast geeft, tot de eerste helft behoort; in 1.0. begint een pericoop waarin het jong en huiselijk geluk wordt beschreven met: 'Winter '63.'

Al deze syntactische eigenaardigheden leveren geen werkelijke bijdrage aan de structurering. Zo zijn er twee paragrafen die met een opsomming beginnen; maar daarvan is de ene elliptisch geformuleerd (7.0.: 'Van Hoogezand naar Muntendam, naar Scheemda [...].') en de andere (7.3.: de schroef-passage) niet. Deze laatste bestaat grotendeels uit niet-elliptische mini-pericopen, die veel duidelijker dan de meeste andere clusters van mini-pericopen het karakter en de toon van een redenering hebben. In dezelfde paragraaf echter wordt juist van dit begin gezegd dat het tot de voor het werk van Krol kenmerkende 'onleesbaarheden' behoort.

Met syntactische verschijnselen waarmee direct een kwestie aan de orde wordt gesteld (k)

Anders dan in *De ziekte van Middleton* begint in *De chauffeur verveelt zich* geen enkele pericoop – en dus ook geen enkele paragraaf – met 'Over [...].'² Wel komt enkele malen de vraagvorm voor, en wel in de hoofdstukken waarin Gerrit het minst op zijn gemak is: 4, 7 en 8. In vrijwel alle gevallen zijn het nogal fundamentele vragen: hoe alles nu verder moet, waar Gerrit heen moet gaan, wat de zin van het leven is. Ik heb in de tabel onderscheid gemaakt tussen paragrafen waarvan de beginzin vragend is en die waar de vraagzin elders in de beginpassage voorkomt. De daardoor te signaleren verschillen tussen paragrafen zijn overigens eerder gradueel dan principieel.

[1] Zie hierboven, pp. 312 vlgg. [2] Beginpericopen uit *De ziekte van Middleton* waarin dit het geval is: 'Over het nut van borsten voor een vrouw [...].' (p. 11); 'Over het verband der dingen [...].' (p. 31); 'Over de kunstenaar Van Altena.' (p. 50). Bovendien hebben veel pericopen in de *loop* van paragrafen deze constructie.

4.0. is de eerste paragraaf die vragend begint. Je zou daaruit kunnen concluderen dat in de voorafgaande paragrafen weliswaar menig moment van twijfel en verlangen is beschreven, maar dat pas nu, nu het leven in Italië achter de rug is, de vragen komen. Met het verblijf in Italië waren eerdere verlangens in vervulling gegaan. De vraag hoe het daarna verder moet, is daarom gerechtvaardigd. Het ligt immers voor de hand dat in perioden van twijfel de vragen talrijker zijn dan in tijden van geluk en voorspoed. Daarom is het ook niet zo vreemd dat alle paragrafen die met een vraag beginnen in de hoofdstukken 4, 7 en 8 te vinden zijn. In Alaska (hoofdstuk 9) is het met de fundamentele twijfel gedaan.

Zelfs vragen waarbij dat op het eerste gezicht niet het geval lijkt, hebben bij nader inzien een fundamenteel karakter. Zo krijgt de vraag naar de aanleiding voor de onverwachte gedachten aan Hilde pas in de loop van de paragraaf die ermee begint (7.4.) een steeds groter belang. En pas vanwege het antwoord erop wordt de vraag wie er naar lichtbundels van verre auto's kijkt (7.6.), meer dan een retorische truc om de protagonist in het licht te zetten: in het antwoord wordt door middel van de derde persoon iemand in zijn functie en in zijn dramatische situatie geschetst.

Een bijzonder geval is het hierboven geciteerde begin van 8.3. De elliptische vraag 'Naar huis?' sluit direct aan op het begin van 8.2. ('Wat ging ik nu verder doen?').¹ Dit begin accentueert dat Gerrits zwerftocht door Amerika vooral een denktocht is en nauwelijks een ervaringstocht.

Een vergelijking tussen de tweede versie van het manuscript, de persklare kopij en de definitieve tekst

Zoals ik hierboven al opmerkte, laat het manuscript zien dat de segmentering bij Krol niet in één keer tot stand gekomen is. In de wijzigingen in het begin vallen vijf categorieën te onderscheiden: A. totale veranderingen, waarbij aan het begin pericopen zijn weggelaten of toegevoegd; B. veranderingen waarbij telkens slechts één mini-

[1] Vergelijkbaar is de aansluiting van een mini-pericoop in 6.0. ('Boer?') op een reeks pericopen uit 5.0. (respectievelijk beginnend met 'Leraar.' en 'Of koning.');

die sluiten op hun beurt weer aan op de zin 'Ik kon toen nog van alles worden...' (p. 70). Zo kan de elliptische vraag in 6.0 uitgebreid worden tot: 'Ben ik inmiddels misschien boer geworden?'

pericoop betrokken is; C. veranderingen waarbij een continuerend begin abrupt geworden is; D. formuleringsveranderingen; E. inhoudelijke veranderingen (met name topografische).

A. *Totale veranderingen* Bij een totale verandering is het begin in het manuscript een ander dan dat in het boek; dit is, met telkens een ander effect, het geval bij 2.2., 3.0. en 7.0.

De beginszin van 2.2. is sterk continuerend ('De werkelijkheid was niet zo meeslepend als de schijn [...].'), maar in het manuscript begint het nieuwe segment 5 pericopen later met 'Wat is Zarzaitine?' Deze topografische mini-pericoop is mogelijk ongeschikt bevonden als begin, omdat Krol – zoals gezegd – mini-pericopen nooit aan het begin plaatst, evenmin als topografische namen die geen plaats van handeling aanduiden. Een oorspronkelijk abrupt begin heeft bovendien plaatsgemaakt voor een continuerend begin.

Op het verschil in 3.0. ben ik hierboven¹ uitgebreid ingegaan, zodat ik mij nu beperk tot de constatering dat de ontmoeting met Peggy het begin van een nieuwe paragraaf en zelfs een nieuw hoofdstuk rechtvaardigde.

Ook het begin van 7.0. was aanvankelijk totaal anders; de tekst in het manuscript suggereerde dat Gerrits werk in Groningen ongeveer een herhaling was van dat in zijn begintijd in Amsterdam; grote nadruk lag daarin op de stilstand. Deze en een aantal andere pericopen zijn echter weggelaten, en in het boek valt de nadruk op de dynamiek van het werk in Groningen en op het daarbij ervaren geluk.

Een lichter geval van verandering waarin segmentering een rol speelt, is het begin van 9.1. De slotzin van de beginlinea was aanvankelijk de beginszin van een nieuwe pericoop. Door die verandering zijn de verhoudingen tussen de delen van de tekst ook enigszins gewijzigd.

B. *Veranderingen in mini-pericopen* Enkele malen is een mini-pericoop aan het begin weggevallen: in 2.0. en 8.0. en – in samenhang met de hierboven beschreven verandering – ook in 2.2. In al deze gevallen was die mini-pericoop een topografische ellips (2.0.: 'Naar Italië'; 8.0.: 'Amerika. Een nieuw hoofdstuk.'). De enige mini-pericoop die uiteindelijk als begin van een paragraaf is blijven staan (7.5.), blijkt in het manuscript later toegevoegd.

[1] Zie hierboven, pp. 313 vlgg.

c. Continuerend wordt meer abrupt In verschillende gevallen is het begin van een paragraaf abrupter geworden ten opzichte van het segmentbegin in het manuscript. Dit is niet alleen in 2.2. het geval, maar ook in 0.2., 6.0., 6.2. en 7.0. In 0.2. en 6.0. was aanvankelijk een expliciete verwijzing naar de vorige paragraaf te vinden, in 6.2. en 7.0. werd aanvankelijk meer vertellende nadruk gelegd op het feit dat Gerrit werk had gekregen. Doordat dit feit in 6.2. uiteindelijk helemaal is weggelaten, begint 7.0. veel duidelijker met een nieuwe fase in Gerrits leven.

d. Formuleringsveranderingen In formuleringsveranderingen is hetzij de ellips, hetzij de vraagvorm meer geprononceerd geworden. De ellips in 1.1. en 6.1., de vraagvorm in 7.2., 8.2. en 8.3. Ook de formulering van 7.1. is in het manuscript beknopter geworden. In 1.2. daarentegen heeft een schematische formulering plaatsgemaakt voor een syntactisch volledige.

e. Inhoudelijke veranderingen (met name topografische correcties) De meest voorkomende verandering is de topografische correctie. In 2.0., 3.0., 3.1., 4.0., 5.0., 7.0., 8.0., 8.1. en 9.2. heeft deze nu eens gevolgen voor de samenhang, dan weer voor de realistische betrouwbaarheid. Dat deze wijziging opvallend vaak aan het begin van nul-paragrafen heeft plaatsgevonden, geeft eens te meer aan hoe belangrijk de topografie is voor de segmentering en in samenhang daarmee voor de suggestie dat er iets nieuws volgt.

In 2.0. is, zoals gezegd, de korte beginpericoop, 'Naar Italië', weggelaten; hierdoor maakt de lezer de reis van Schiphol naar het Zuiden niet in terugblik, maar als het ware 'direct' mee. Een andere wijziging waardoor terugblikken onmogelijk is geworden, is die in de beschrijving van het uitzicht. Zo ziet Gerrit na hun vertrek van Schiphol aanvankelijk het volgende: '[...] beneden ons de haven van Amsterdam, stil als altijd, het leek wel of wij ook stilstonden'. Nu deze observatie in de boekversie niet meer voorkomt, krijgt vooral het nieuwe (de reis naar het geluk immers) nadruk en niet het al bekende (de doodstille wereld van de Amsterdamse haven, Gerrits uitzicht van de voorgaande jaren).

Een soortgelijk effect (een statische terugblik maakt plaats voor een dynamische blik op het heden) heeft de wijziging aan het begin van 7.0. Aanvankelijk bevatte dit begin geen topografische naam, maar gaf het een dusdanige beschrijving van Gerrits nieuwe werk dat dit sterk leek op zijn eerdere, als 'doodstil' gekwalificeerde bezig-

heden in Amsterdam. De boekversie – en vooral de nieuwe opsomming waarmee het hoofdstuk begint: ‘Van Hoogezand naar Muntendam, naar Scheemda, naar Loppersum, naar Usquert, naar Siddeburen’ – legt juist nadruk op verandering in plaats van op herhaling.

In heel ander opzicht is er samenhang tussen de topografische veranderingen aan het begin van respectievelijk 4.o. en 5.o. Het begin van 4.o. luidde oorspronkelijk: ‘Wat moesten we doen? Op een van de laatste zomerdagen van dat jaar, eind september, voer het m.s. Friesland de haven van Harlingen binnen.’ Via Harlingen leidde Gerrits vlucht in 5.o. dan ook naar Groningen. In de boekversie is ‘Harlingen’ veranderd in ‘Den Helder’ en ‘Groningen’ in ‘Amsterdam’; bovendien heet de veerboot nu ‘Texelstroom’. Fries-Groningse lokaties zijn dus in Noordhollandse veranderd, zowel om redenen van realistische juistheid (de veerboot naar Texel komt immers niet uit Harlingen, maar uit Den Helder) als om die van geografische symboliek (Groningen, waar Gerrit in het daaropvolgende hoofdstuk samen met Marie een nieuw leven begint, is nu niet tevens de plaats waarheen hij in zijn eentje vlucht).

Ook in de beschrijving van Gerrits verblijf in het buitenland zijn tussen manuscript en boek verschillende plaatsnamen gesneuveld of vervangen. Aan het begin van 8.1. heeft de verandering van ‘Tulsa’, via ‘Houston’, in ‘Mexico’ tot effect dat niet alleen Gerrits reisdoel verandert, maar ook de richting waarheen hij gaat en, in samenhang daarmee, de betekenis van die richting (niet naar het noorden, maar naar het zuiden; niet naar het uit ervaring bekende Houston, maar naar het uit lectuur bekende Midden-Amerika).

Weer anders is het effect van de topografische wijziging in de beschrijving van het laatste deel van Gerrits reis door de Nieuwe Wereld; wel lijkt het er ook hier op dat Krol op den duur een duidelijker beeld heeft gekregen van de richting die hij Gerrit wilde laten gaan, in dit geval de relatie tussen het Canadese deel van de reis en dat in Alaska. Aanvankelijk begon 9.2. met ‘Dinsdag, Saskatchewan.’; via ‘Dinsdag, North West Territories’ werd dit tot alleen maar ‘Dinsdag.’ Zo is de beschreven gebeurtenis uiteindelijk impliciet in Alaska gelokaliseerd. Een hiermee samenhangende wijziging is die van het begin van 9.o., hoewel daar het verschil in vertelde tijd (‘de volgende morgen’ tegenover ‘een paar weken later’) meer op de voorgrond treedt. Het effect van deze tijdsverandering is echter dat

het begin in Alaska niet zomaar een voortzetting is van het verblijf in Californië en Canada, maar het begin van een werkelijk nieuwe fase in Gerrits leven.

Wat er aan topografische aanduidingen aan het begin van 3.1. en 8.o. veranderd is, is minder ingrijpend. In 3.1. is 'P.' veranderd in 'Messina'. De initiaal leek te verwijzen naar 'Palermo', en mogelijk heeft de verandering plaatsgevonden om te vermijden dat deze naam zowel met geluk als met misstanden geassocieerd werd. (Dat elders, aan het begin van 3.o., de naam 'Palermo' is weggefallen, hangt samen met de hierboven gereleveerde totale verandering van dit begin).

Aan het begin van 8.o. is 'Amerika' vervangen door 'New York', waardoor nu eerst de naam van de stad wordt genoemd en pas daarna die van het land (die door de stadsnaam al geïmpliceerd is natuurlijk). Een andere kleine topografische wijziging in het begin van deze paragraaf is die van de plaats waar Gerrit al eerder kunstwerken heeft gezien die hij nu in het Guggenheim Museum ziet: 'Amsterdam' werd 'Winschoten'. Effect van deze verandering is dat er meer nadruk valt op de snelheid van communicatie tussen Amerika en Europa: nieuwe richtingen in de kunst dringen ook in kleine provincieplaatsen door.

In een ander opzicht is de wijziging van het begin van 8.o. wel ingrijpend, namelijk voorzover de mini-pericoop 'Amerika. Een nieuw hoofdstuk.' daarin aanvankelijk de segmentering van gebeurtenissen accentueerde. Uit deze tekst, die is komen te vervallen, blijkt dat de niet meer tot de autobiografische herinnering van Krol behorende gebeurtenissen in Amerika van het begin af aan, zo niet in segmenteringstermen dan toch in termen van verhaalontwikkeling, het begin van een nieuw hoofdstuk moesten vormen. Mogelijk heeft het gebruik van andere segmenteringsmiddelen (nieuwe pagina, paragraafnummer) invloed gehad op Krols uiteindelijke beslissing de mini-pericoop te laten vallen; nu is de nadruk op de handelende persoon komen te liggen in plaats van op de vertellende en ordenende. Ook valt uit het weglaten van het woord 'hoofdstuk' op te maken dat Krol het noemen van een nieuwe plaats van handeling nagenoeg als een segmenteringsmiddel beschouwt.

Conclusies

Al zijn er grote verschillen tussen het begin van de ene en dat van de andere paragraaf, mijn onderzoek heeft verschillende factoren aan het licht gebracht die als structuursignalen kunnen worden beschouwd. Op grond daarvan valt vast te stellen dat voor de hoofdstukindeling andere criteria hebben gegolden dan voor de indeling in paragrafen en dat enkele hoofdstukken in de tweede helft van de roman scherper ten opzichte van elkaar te markeren vallen dan die in de eerste helft.

Belangrijke factoren bij de hoofdstukindeling blijken te zijn geweest dat elk hoofdstuk duidelijk met een nieuwe gebeurtenis moest beginnen (categorie *c*), bij voorkeur in beelden die de relatie tussen mens en wereld benadrukken (categorie *i*) en niet met detailkwesies (categorie *h*). De nieuwe gebeurtenis hangt heel vaak samen met ruimtelijke verplaatsingen. De beelden hebben veelal betrekking op geluk, op de toekomst en op huiselijke geborgenheid. De paradoxale conclusie dringt zich op dat aan het begin van hoofdstukken zowel beweging als stilstand worden geaccentueerd: beweging door de vele verplaatsingen, stilstand doordat veelal elders opnieuw het geluk gezocht wordt, zonder dat er gedachten gewijd worden aan het oude geluk. De gedachte dat 'ver weg' niet strijdig hoeft te zijn met 'thuis', versterkt deze paradox.

Met de combinatie van een motto en de in de eerste helft van de roman ongewone vraagvorm veroorzaakt het begin van hoofdstuk 4 een eerste breuk. Een tweede breuk vormt het begin van hoofdstuk 6; deze grijpt dieper in in de structuur van de hele roman, doordat hij veroorzaakt is door een terugverwijzing op metaniveau (categorie *d*): hier begint de tweede helft van de roman.¹ In dit hoofdstuk en in de volgende twee wordt vaker met een ellips begonnen (categorie *j*), wat het sprongsgewijs vertellen accentueert. Duidelijk in samenhang met de toenemende onzekerheid van hoofdpersoon Gerrit in dit deel van de roman – en met name in hoofdstuk 7 – is dat opvallend veel paragrafen in deze tweede helft beginnen met een vraagzin (categorie *k*) en/of vanuit een detail (categorie *h*). Gerrits onzekerheid krijgt extra nadruk door het abrupte begin van vrijwel alle paragrafen in hoofdstuk 7; slechts één paragraaf begint met een terugverwijzing naar eerdere gebeurtenissen of gedachten (categorie *d*), een terug-

[1] Ook wat het aantal tekstpagina's betreft, staat het begin van hoofdstuk 6 vrijwel halverwege. Zie ook hierna, p. 412.

verwijzing die niet op het direct voorafgaande betrekking heeft, waardoor juist de aandacht valt op het ontbreken van continuïteit.

Het omgekeerde is het geval in hoofdstuk 9. Doordat alle paragrafen in dit hoofdstuk met een terugverwijzing beginnen (desnoods met een 'spookverwijzing') wordt het karakter van samenhang en afronding benadrukt.

Het begin van de paragrafen in hoofdstuk 8 tenslotte maakt de verwantschap met de in Amerika gelokaliseerde neo-picareske roman duidelijk. Met terugwerkende kracht kan het accent op de verplaatsingen aan het begin van hoofdstukken worden gekenschetst als een teken van Krols behoefte aan deze roman picareske trekken te geven. Beschouwt men de picaro als iemand die zonder duidelijke richting van de ene plaats naar de andere gaat, een 'zwerfer' wiens moraal ondergeschikt is aan zijn vrijheidsdrang, dan heeft niet alleen hoofdstuk 8 picareske trekken, maar vindt men die trekken ook in de als titelpassage beschouwde gedachte van Gerrit: die waarin hij de chauffeur van een auto door een passagier laat overmeesteren, omdat de passagier een andere kant op wil dan waarheen de auto hem brengt. De passagier ziet vervolgens niet meer naar de chauffeur om, maar laat zich door een andere chauffeur in een andere richting vervoeren (p. 123-124).¹

Trekken van de picareske roman; vooral niet meer. Er spelen alleen al aan het begin van paragrafen te veel andere factoren een rol dan dat *De chauffeur verveelt zich* tot dat ene genre zou laten reduceren. Een algemenere conclusie zal dan ook moeten luiden dat onderzoek naar het begin van de paragrafen de homogeniteit van de hoofdsegmenten tegenover de heterogeniteit van de kleinere segmenten helderder aan het licht heeft gebracht.

6. Plaatjes, een bijzonder soort segmenten

In het voorgaande heb ik verschillende malen opgemerkt dat ik mij niet met de kleine segmenten bezighoud, maar met de grotere. Uiterst praktische overwegingen liggen daaraan ten grondslag: grondig onderzoek naar pericopen zou, vanwege de heterogeniteit van het materiaal, een kolossale omvang krijgen. Dat moge blijken uit het volgende, waarin een klein aantal afwijkende, maar onderling

[1] Zie hierboven, p. 234.

mogelijk homogene pericopen uit *De chauffeur verveelt zich* centraal staat, de 'plaatjes'.

Afgezien van de omslagillustratie zijn het er zeven: Piggelmee die uit zijn bed getrokken wordt (p. 98), een tweetal tekeningetjes (pp. 49 en 103) en drie advertenties (pp. 22, 44-45 en 134). Ook staat er een paginagrote Engelstalige tekst in, net als de advertenties zo uit een tijdschrift geknipt (p. 80); omdat deze tekst een heel andere status heeft dan de door de zetter verzorgde tekst, reken ik hem eveneens tot de plaatjes.

Deze zeven plaatjes zijn ready made's in materiële zin; dat wil zeggen dat zij een fotografische weergave zijn van het origineel. Ook in de door de zetter verzorgde tekst komen stukken voor met het karakter van een ready made. Ik denk aan het motto waarmee 4.0. begint (al is, door de traditie, de positie van een motto duidelijker dan die van een willekeurige ready made), aan het citaat waarmee 9.1. eindigt, aan de twee foto-bijchriften waarbij in plaats van een foto alleen het woord '(foto)' staat (p. 85), aan de lange passage over het indraaien van een schroef, die afkomstig heet te zijn uit het artikel 'Computers invade drilling platform' (*Oil & Gas Journal*, May 26, 1970) (pp. 92-93), enzovoort. Door de materiële weergave van deze teksten aan de zetter over te laten, maakt Krol het zijn lezer nagenoeg onmogelijk om vast te stellen of het echte ready made's zijn, dan wel pastiches van dit procédé.¹

In het enige direct controleerbare geval – de schroef-passage – bleek mij dat er sprake is van pastichering of van slordigheid. Er bestaat geen nummer van het weekblad *Oil & Gas Journal* met de datering 'May 26, 1970', en evenmin heeft er in de jaren 1969 (Krol's terugkeer uit Venezuela) tot en met 1972 (de afronding van de roman) enig artikel in gestaan met de door Krol gegeven titel. Wel is er in deze periode in dit blad zoveel aandacht voor de toenemende exploratie en exploitatie van de zeebodem en voor computerbesturing in de olie-industrie, dat een artikel met genoemde titel er in *had kunnen* staan. Zoals ook de fotobijchriften op p. 85 uit dit weekblad afkomstig zouden kunnen zijn, het Engelstalige citaat over Libië

[1] De schroefpassage is in de kopij gewoon getypt, maar in het manuscript is zij al als gedrukte, en dus eerder apart gepubliceerde tekst aanwezig. De hele tekst, inclusief bronverwijzing, werd eerder afgedrukt in een nieuwsbrief over beeldende kunst, vooral in galleries, waaronder de Groningse galerie De Mangelgang. Deze galerie komt verschillende keren in het werk van Krol voor. (*Het gemillimeterde hoofd*, pp. 100-101; *Een ongenode gast*, p. 49)

waarmee p. 54 begint en een verhaal als dat over de olietanks op Curaçao (p. 19). Ook is er zoveel aandacht voor de oliewinning in Alaska en de daar in deze periode aangelegde pijpleiding van Noord naar Zuid dat in zekere zin ook Gerrits reis daarheen en zijn werk bij de Alyeska Pipeline Company (p. 123) met *Oil & Gas Journal* in verband gebracht kan worden.¹ Ook geeft het blad in deze periode informatie over bij voorbeeld de raffinaderij bij Syracuse en de exploitatie van Zarzaitine in Algerije.²

Een duidelijk bewijs dat *Oil & Gas Journal* Krol nog meer heeft geboden dan een fake-titel en ideeën voor lokaties, levert het origineel van het plaatje op p. 22. Aan de rechterkant van deze advertentie van SNAM PROGETTI staat te lezen dat hij afkomstig is uit *Oil & Gas Journal* van 29 mei 1972. Ook de drie andere paginagrote illustraties moeten uit een aflevering van dit blad afkomstig zijn.³

Hoe eigenaardig het opnemen van plaatjes in een roman met literaire pretenties is, in de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig zijn critici kennelijk zo vertrouwd met dit verschijnsel dat zij er geen speciale aandacht aan besteden; een enkeling signaleert het verschijnsel en daarmee is de kous af. Van de hierboven besproken critici heeft alleen Hans Warren in zijn bespreking van *Over het uittrekken van een broek* het gebruik van plaatjes verworpen, omdat het slechts een publiciteitsstunt zou zijn.

[1] Een van de dikste nummers van elke jaargang was in die tijd een speciaal Alaska-nummer. Daarin staat dat de officiële naam van deze onderneming 'Alyeska Pipeline Service Co.' was. (*Oil & Gas Journal*, 3-4-1972, p. 99) [2] Het oliegebied van Zarzaitine wordt sinds 1958 geëxploiteerd en is het tweede in grootte in Algerije; het produceerde in de eerste helft van 1972 ongeveer drie maal zoveel als bij voorbeeld het Nederlandse oliegebied bij Schoonebeek. De bronnen liggen op een diepte van 3200-4600 voet, 960-1380 meter dus. (*Oil & Gas Journal*, 25-12-1972, p. 102) De diepte van 2000 meter die Krol noemt (p. 39), moet dus niet letterlijk genomen worden. [3] Ik heb niet kunnen achterhalen uit welke aflevering zij komen, omdat alle op de bibliotheek van de Technische Universiteit Delft aanwezige exemplaren verminkt zijn: bij het inbinden zijn pagina's die aan twee zijden uit advertenties bestaan, weggelaten; sommige nummers, zoals de Alaska-specials, beginnen daardoor pas bij p. 50. Advertenties van Ethyl Corporation (pp. 44-45) heb ik echter wel vaker aangetroffen, meestal één, soms twee pagina's beslaand. In de jaargangen 1969 tot en met 1972 trof ik niet de tekst 'Answer the call... of the sea' aan; toch moet ook die uit dit blad afkomstig zijn, niet alleen omdat lettertype en lay-out die van de paginagrote commentaren daarin zijn, maar ook omdat aan de achterzijde het begin van een artikel staat. Mogelijk is deze tekst dus van oudere datum.

De eerste keer dat Krol plaatjes, of 'figuren' (waaronder allerlei wiskundige), opnam in een literair werk, was in 1967, in *Het gemillimeterde hoofd*. Hij was toen noch de eerste, noch de enige: *Barbarber*-redacteur K. Schippers had al in 1965 in zijn dichtbundel *Een klok en profil* een drietal schaakdiagrammen opgenomen;¹ ook stonden in alle boeken uit de in 1967 bij Querido gestarte reeks 'Barbarberboeken' foto's en tekeningen, die lang niet altijd de functie hadden van de traditionele illustratie bij een verhaal of betoog, en nooit het karakter van het traditionele vignet waarmee soms het einde of het begin van een hoofdstuk extra accent krijgt.² Op het achterplat van een van deze boeken, *De pyromaan*, van de auteurs J. Bernlef, Carl Olof Bernhardsson en Bob Langestraat, wordt toegelicht dat het opgenomen fotomateriaal de lezer tart met ironisch commentaar: '[...] het wijst hem op de fictie die Bernlef bedrijft of het relativeert via een "lege" werkelijkheid de verslaggeving van Bernhardsson.'³

De flauwe aandacht voor Krols gebruik van plaatjes kan niet los worden gezien van deze *Barbarber*-gewoonte. Zijn bedoelingen wijken echter vaak af van die van *Barbarber*; zoals Heutink heeft aangevoerd, heeft het gebruik van plaatjes bij hem direct te maken met het sprongsgewijze, laterale denken.⁴ Mede daarom is hij veel langer plaatjes in romans blijven opnemen dan anderen.

Daarnaast is het gebruik van plaatjes ook wel ironisch bedoeld. Zo herinnert Gerrit zich tijdens zijn verblijf in Alaska dat hij ooit aan iemand zijn plan had ontvouwd een boek te maken dat alleen uit cartoons bestond. Uitvoering van dit weinig ernstige plan werd hem toen afgeraden (p. 126). Evenmin als Gerrit heeft Krol zelf ooit een boek gemaakt met alleen tekeningen, laat staan met cartoons. Wel heeft hij in *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* veel meer plaatjes opgenomen dan in later werk; wel ook bevinden zich onder de door hem in *De ziekte van Middleton* gebruikte plaatjes enkele cartoons.⁵

[1] K. Schippers, *Een klok en profil*, pp. 22-24. [2] Die functie van illustrerend vignet hebben bij voorbeeld de tekeningen van Peter Vos in het een jaar eerder verschenen *De reizen van pater Key* van Raoul Chapkis. [3] Andere 'Barbarberboeken' waren: J. Bernlef, *De schoenen van de dirigent*; C. Buddingh' en K. Schippers, *128 vel schrijfpapier* en J. Bernlef en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*. Alleen in dit laatste boek, een 'documentaire', hebben de plaatjes een traditionele, toelichtende functie. [4] Jan Heutink, 'Illustraties in het werk van Gerrit Krol', p. 115. [5] *De ziekte van Middleton*, pp. 18, 116 en 135.

In deze twee romans wordt het verband van de plaatjes met de omliggende tekst in het algemeen door verwijzingen of door de concrete inhoud verduidelijkt. De 38 'figuren' in *Het gemillimeterde hoofd* houden stuk voor stuk verband met wat Krol in zijn inleiding het centrale thema noemt: de afbeelding.¹ Een belangrijk deel van de meer dan 40 plaatjes in *De ziekte van Middleton* past bij het verhaalgegeven dat Pipper, de hoofdpersoon, regelmatig seksblaadjes koopt; bij een ander deel geven onderschriften het verband met de romantekst aan.

In later werk is het aantal plaatjes en schema's aanzienlijk kleiner: zowel in *De laatste winter* als in *De chauffeur verveelt zich* en *Een Fries huilt niet* zijn het er minder dan tien.² In *De laatste winter* en *Een Fries huilt niet* zijn zij alle opgenomen in de tekst, in *De chauffeur verveelt zich* staan drie van de zeven plaatjes zonder commentaar aan het eind van een hoofdstuk. Zoals gezegd spelen zij daardoor een belangrijke rol in de segmentering.

Naast de eerder genoemde functies staat het gebruik van plaatjes voor Krol in dienst van het beeldende karakter van een roman. Dat beeldende karakter komt tot uitdrukking in de vele concretisering van abstracties. Plaatjes zijn daarbij niet per se noodzakelijk; het wemelt in *De chauffeur verveelt zich* en ander werk van Krol van de beeldende formuleringen. Ik noem slechts de uitgewerkte vergelijking tussen onze manier van denken en een trekbiljart (pp. 78-79) en de verbeelding van het mechanisme dat Gerrit in staat stelt om ergens deel van uit te maken: 'Rest mij nog enkele voorbeelden te geven, om te laten zien wat ik bedoel. Het voetbalspel, alle deelnemers zijn gericht door hun aandacht voor de rondspringende bal. / Het jagersgenootschap. Allen zijn gericht, en ik mede, door de roep van het wild.' (p. 132)

Te denken valt ook aan de beelden in de pericopen over 'ulk' en 'SNIF'. Het woord 'ulk' wordt verbonden met het beeld 'van de tong die zich over de ondertanden naar buiten stulpt' (p. 70) en 'SNIF' met het beeld van '[...] iemand die, naarmate hij aardiger is voor zijn omgeving [...], steeds meer gedachten die niet in die omgeving passen, bij voorbeeld verdriet, voor zich zelf houdt. En als we ons die willen voorstellen, zien we boven zijn hoofd een wolk. Deze wolk draagt hij met zich mee, zoals je dat in stripverhalen ziet en dan niet een wolkje dat uit zijn mond komt omdat hij iets zegt, maar een

[1] *Het gemillimeterde hoofd*, p. 5. [2] De tweede druk van *De laatste winter* bevat geen enkel plaatje of schema meer.

wolkje dat met hem verbonden is door een reeks kraaltjes ten teken dat hij het alleen maar denkt, of voelt: SNIF, SNIF, als bewijs dat hij iets voelt dat hij niet begrijpt (want hij kent niet de woorden ervoor) [...]; zo – als een wolk – voelt iemand dit bewegen in zijn hoofd, dat voor dit bewegen geen uitgang heeft [...].’ (pp. 88-89)

In *De ziekte van Middleton* staan, zoals gezegd, nog wel een paar cartoons en plaatjes uit een strip, inclusief spreekwolkjes.¹ Uit een tekst als de geciteerde blijkt dat Krol ook zonder kan. Elders in *De chauffeur verveelt zich* (p. 38) geeft hij zelfs expliciet aan dat hij zijn aanvankelijke voornemen om daar een plaatje op te nemen, heeft laten varen.²

Toch neemt hij dus herhaaldelijk plaatjes op en weet hij dat gebruik ook met verve op verschillende manieren te verantwoorden. Nog afgezien van de zwierige retoriek waarmee hij in zijn lezing over de abstracte roman het opnemen van plaatjes weet te maken tot een kenmerk van postmoderne literatuur,³ en naast eerdergenoemde functies, noemt hij ze de ene keer voornamelijk decoratief,⁴ maar wijst hij een andere keer de puur decoratieve functie af ten gunste van een plaats in het lineaire verloop van een roman.⁵ Daarenboven hebben sommige plaatjes ook een uitgesproken retorische functie;⁶ als een idee te ingewikkeld is om het in woorden weer te geven, kan een plaatje uitkomst bieden:

‘Zo worden ideeën geboren: door de beschouwing van iets dat ons uit onze omgeving treft. Het richt iets aan in onze geest. We kunnen het alleen vaak niet onder woorden brengen. Het zou mooi zijn als er een aantal zinnen beschikbaar was, waaruit wij een keuze konden maken. / Er zijn ook ideeën die ontstaan omdat er woorden zijn om ze te beschrijven. De kunst is hier een plaatje te vinden dat bij die woorden past. Het zou makkelijk zijn als die zinnen die het idee uitmaken, voortkwamen uit de beschrijving van dat plaatje.’⁷

[1] *De ziekte van Middleton*, p. 55 en 168. In het eerste geval kwam het plaatje hem meer gelegen dan de oorspronkelijke tekst: de spreekwolkjes zijn namelijk leeg. [2] Het begin van deze tekst luidt: ‘(In het origineel heb ik hier door middel van een schets aangegeven dat [...].)’ Met ‘origineel’ kan zowel een fase uit de ontstaansperiode bedoeld zijn als nooit op papier uitgewerkte voornemens. Ik kom op dit laatste, omdat ik een dergelijke schets niet tussen het ontstaansmateriaal van de roman heb aangetroffen. [3] *De schriftelijke natuur*, p. 109. [4] Werkgroep Nederlands, *Gesprek met Gerrit Krol*, p. 8. [5] *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, pp. 55-58. [6] Het is niet onmogelijk dat dit hetzelfde is als wat Krol ‘decoratief’ noemt. [7] APPI, p. 16.

Deze laatste overwegingen zijn te vinden in APPI, het boek dat in Krols oeuvre aan *De chauffeur verveelt zich* voorafgaat. Door deze korte tijdsafstand staan zij duidelijk in verband met de praktijk in deze roman. Welke de onuitgesproken ideeën zijn in dienst waarvan zij staan, zal moeten worden uitgezocht.

In de plaatjes in *De chauffeur verveelt zich* nu vallen twee groepen te onderscheiden: de drie waarnaar niet verwezen wordt en de vier waarbij dat min of meer wel het geval is. Dit viertal bestaat uit de twee tekeningetjes — ‘oog/hersenen/handeling’ (p. 49) en ‘auto/weg/steen’ (p. 103) —, het binnen de tekst opgenomen plaatje ‘Piggelmee’ en ‘SNAM PROGETTI’, waarover op p. 23 gezegd wordt: ‘[De] zich zelf steeds herstellende wereld, de automatiek ervan kan ons geruststellen, vooral wanneer we ons voorstellen wat *nevenstaande figuur* uitbeeldt: een man die plaatsgenomen heeft voor de *visual display unit* [...]’ [Eerste cursivering van mij, AZ]¹

Omdat naar ‘Ethyl Corporation’ (pp. 44-45), ‘Answer the call...’ (p. 80) en ‘End of the Rainbow’ (p. 134) niet verwezen wordt, komen die misschien het meest in aanmerking voor de rol van plaatjes die een niet uitspreekbaar idee verbeelden.

Deze drie doen in zoverre ook denken aan tijdschriftadvertenties dat het zowel in *De chauffeur verveelt zich* als in *Oil & Gas Journal* plaatjes (en tekst) zijn zonder direct verband met de omringende tekst. Het duidelijkst is dat het geval met ‘Ethyl Corporation’, omdat deze twee volle, naast elkaar liggende pagina’s in beslag neemt (pp. 44-45). Hoewel de twee andere elk slechts één pagina beslaan, wekken zij eenzelfde indruk, doordat het in beide gevallen een linkerpagina is. Daar staan in het algemeen vaker advertenties dan op rechterpagina’s.²

[1] Merkwaardig is dat Krol in wat mijns inziens een vrouw is, een man ziet (p. 22). In het onder mijn leiding afgenomen interview zegt hij zelfs dat de figuur in deze advertentie wel op hem lijkt (‘in mijn jonge jaren zag ik er wel zo uit’). (Werkgroep Nederlands, *Gesprek met Gerrit Krol*, p. 9) [2] Van de andere vier plaatjes heeft alleen die op p. 22 (ook een volledige linkerpagina) het karakter van een advertentie, maar — zoals gezegd — in de tekst ernaast wordt er direct naar verwezen, wat botst met de normale verhoudingen tussen advertenties en redactionele tekst. Voor dit plaatje was in het manuscript een verticale ruimte van 7 centimeter gereserveerd (even veel als voor de tekening van het autootje, maar minder dan voor het Piggelmee-plaatje). Kennelijk is het gekozen plaatje pas tussen manuscript en kopij in de plaats gekomen van een beoogd kleiner plaatje. Extra argument om het drietal waarnaar niet verwezen wordt als een soort advertenties te beschou-

Omdat het aantal plaatjes in *De chauffeur verveelt zich* beperkt is, valt de problematiek van samenhang tussen pericopen met behulp hiervan eenvoudiger uit te leggen dan aan de hand van een willekeurig aantal tekstpericopen. Het vastleggen van de materiële en inhoudelijke relaties tussen alle pericopen is bovendien zinloos monnikenwerk; het maken van een selectie is informatiever en dus effectiever. Iets van deze problematiek zal ook in het laatste hoofdstuk van dit boek aan de orde komen.

Een web dat de zeven plaatjes verbindt, valt dus nog wel te overzien. Toch valt er alleen al in materieel opzicht in vijf opzichten onderscheid te maken tussen deze zeven:

- a in *positie*: tussen plaatjes die in de lopende tekst van een paragraaf zijn opgenomen en plaatjes die een of twee hele pagina's tussen twee paragrafen in beslag nemen;
- b in *verwijzing*: tussen plaatjes waarnaar in de tekst expliciet verwezen wordt, die waarnaar impliciet verwezen wordt en die waarnaar helemaal niet verwezen wordt;
- c in *herkomst*: tussen ready made plaatjes en plaatjes die Krol zelf gemaakt heeft;
- d in *formaat*: tussen paginagrote plaatjes en kleinere;
- e in *soort*: tussen plaatjes die bestaan uit een foto, uit een tekening, uit woorden of uit een combinatie van deze drie.

In de weergave van een en ander in tabel VII valt in de eerste plaats op dat geen van de zeven plaatjes in alle vijf materiële opzichten gelijk is aan een ander. De consequenties daarvan komen duidelijk aan het licht bij vergelijking van plaatjes waartussen op het eerste gezicht de verschillen minimaal zijn.

Allereerst de twee door Krol gemaakte tekeningen (pp. 49 en 103). Die komen in vier opzichten met elkaar overeen: in herkomst (zelfgemaakt), in positie (binnen de tekst van een paragraaf), in formaat (kleiner dan een pagina) en in soort (tekening met één of meer woorden). Maar naar de eerste (p. 49) wordt expliciet verwezen, met de woorden 'ongeveer zoals dit tekeningetje weergeeft'; naar de tweede (p. 103) niet. Wel valt er echter gemakkelijk verband te leggen tussen de tekening waarop een auto rijdt in de richting van een steen in een

wen, geeft het feit dat er, anders dan voor de andere vier, in het manuscript voor deze drie nog geen ruimte was gereserveerd. Wel stond er elders in het manuscript een plaatje dat in latere stadia ontbreekt: in de laatste alinea van p. 102 had een schema de twee aldaar genoemde mogelijkheden moeten verduidelijken.

bocht van een weg, en de tekst over het maken, besturen en kapotmaken van een auto. Daarom blijft het verschil tussen de twee tekeningen klein.

Anders ligt dat met de enige plaatjes wier positie van die van de andere afwijkt, doordat zij duidelijk buiten de paragraaftekst staan ('Ethyl Corporation' en 'Answer the call...'). Die komen verder met elkaar overeen in herkomst en in het feit dat er nergens in de tekst naar verwezen wordt (een verschijnsel dat inherent lijkt aan hun positie). Een eerste, slechts gradueel verschil is dat de ene, 'Ethyl Corporation', twee pagina's beslaat en de andere één. Principiëler is het verschil dat 'Ethyl Corporation' een plaatje is in de gangbare zin van het woord (een tekening, zij het met tekst), en dat 'Answer the call...' enkel uit tekst bestaat.

Groter is het verschil tussen twee ogenschijnlijk net zo aan elkaar verwante plaatjes als de twee zelfgemaakte tekeningen: 'SNAM-PROGETTI' en 'End of the Rainbow'. Beide zijn paginagrote ready made plaatjes wier positie er een temidden van paragraaftekst is; als enige bestaan zij bovendien beide uit een foto¹ met woorden. Anders dan de eerste echter wordt de laatste nergens expliciet becommentarieerd.

Dit ene verschil weegt zwaarder dan de overeenkomsten, omdat het een verschil is op grond van een criterium dat aan inhoud en samenhang van de gehele tekst raakt. 'End of the Rainbow' wordt net zo min becommentarieerd als 'Ethyl Corporation' en 'Answer the call...', de twee plaatjes wier positie buiten de tekst ligt; dat maakt hem aan deze twee verwant, hoewel hij strikt genomen niet echt aan het eind van de paragraaf staat. Door zijn bijzondere plaats aan het eind van de roman echter krijgt hij toch trekken van verwantschap, waarvoor nog andere dan de puur materiële argumenten moeten worden aangevoerd. In dit geval is het de positie op de *laatste* linkerbladzij van de roman die mij ertoe brengt hem als een *slotplaatje* te beschouwen, dat om retorische redenen niet de *slotpagina* vult, maar de voorlaatste. Ik zal dat toelichten.

'End of the Rainbow' is de tekst boven het plaatje van een booreiland aan het einde van de regenboog; het booreiland verbeeldt dus de pot met goud (het in de roman permanent nagestreefde geluk),

[1] De fotografische suggestie van p. 134 kan verraderlijk zijn. Maar waar aan het plaatje op pp. 44-45 bij voorbeeld duidelijk te zien valt dat het een tekening is, valt dit bij dat op p. 134 zelfs niet op het origineel vast te stellen. Daarom beschouw ik het toch maar als een foto of een fototrucage.

Tabel VII

De plaatjes in *De chauffeur verveelt zich*, formeel en materieel

	'SNAM PROGETTI'	'Ethyl Corporation'	'oog/hersenen/handeling'	'Answer the call...'	'Piggelmee'	'auto/weg/steen'	'End of the Rainbow'
pagina	22	44-45	49	80	98	103	134
positie							
binnen de tekst	x		x		x	x	x
buiten de tekst		x		x			
verwijzing							
expliciet	x		x		x		
impliciet						x	
niet		x		x			x
herkomst							
ready made	x	x		x	x		x
zelfgemaakt			x			x	
formaat							
dubbele pagina		x					
paginagroot	x			x			x
kleiner			x		x	x	
soort							
foto	x						x
tekening		x	x		x	x	
woorden	x	x	x	x	x	x	x

die volgens de cliché-voorstelling aan het einde van de regenboog te vinden is. Ruimte is op dit plaatje verbonden met toekomst. Dat 'End of the Rainbow' niet volgt op de paragraaftekst, maar erin opgenomen is, kan in verband worden gebracht met een behoefte bij Krol overaccentuering van dit verband te vermijden: anders dan bij 'Ethyl Corporation' en 'Answer the call...' legt in dit geval namelijk ook het *teksteinde* een verband tussen ruimte en toekomst. De tekst 'End of the Rainbow' zou bij verwisseling van plaatje en slotpagina direct gevolgd zijn op het woord 'eeuwigheid'. Bovendien had Krol dan moeten kiezen of hij de woorden 'Fairbanks, september 1978' op de laatste tekstpagina zou zetten of pas na het plaatje. In beide gevallen zou zijn keuze voor de positie van het plaatje in het geheel hinderlijk ondubbelzinnig zijn geweest.

Zou het plaatje op de tekst *gevolgd* zijn, dan had bovendien de paragraaftekst links gestaan en het plaatje rechts. Het onjuiste van een dergelijke positieverandering laat zich nog het best vergelijken met de verandering die in een krant of weekblad zou optreden, wanneer de redactionele tekst links werd geplaatst en de advertenties rechts: wat terloops aandacht zou moeten krijgen (en daar vaak schreeuwerig om vraagt) zou overgeaccentueerd worden.¹ In het geval van 'End of the Rainbow' kun je zeggen dat het definitieve einde dat in tekst en beeld van het plaatje gesuggereerd wordt, door de tekst van de rechterpagina wordt ondersteund, maar dat de opzichtigheid ervan wordt afgezwakt.

Vergelijking op materiële gronden levert dus overeenkomsten en verschillen op waarvan de juiste waarde pas door interpretatie kan worden vastgesteld. Veel meer interpretatie nog is er nodig, wanneer inhoudelijke verbanden ter sprake komen.

De diversiteit van onderwerpen maakt duidelijk dat er niet één bepaald leidend principe is geweest bij de keuze van de plaatjes. Ik noem een paar inhoudelijke componenten: olie-industrie (pp. 22, 44-45, 80 en 134), de gebogen lijn (pp. 44-45, 103 en 134), waarneming (pp. 22 en 49), transport (pp. 44-45 en 103), landschap en oneindigheid (pp. 44-45 en 134) en verhoudingen tussen mensen (p. 98).

Deze verscheidenheid neemt niet weg dat de inhoudelijke verwantschap tussen sommige plaatjes aanzienlijk groter is dan die tussen andere. Het meest frappeert de overeenkomst tussen 'Ethyl

[1] Bij mondelinge navraag bleek deze visie op de verhouding tussen linker- en rechterpagina's ook die van Krol te zijn.

Corporation' en 'End of the Rainbow'. Beide hebben direct met olie-industrie te maken: de eerste is een advertentie van Ethyl Corporation, Petroleum Chemicals Division; de tweede laat een booreiland zien. Beide bevatten bovendien de suggestie van oneindigheid: 'Ethyl Corporation' door de treinen met auto's, die in hun massaliteit als het ware de horizon vormen; 'End of the Rainbow' doordat het punt waar de regenboog de aarde raakt als het ware samenvalt met het booreiland, en door de toespeling op het cliché dat aan het eind van de regenboog, in het oneindige dus, een pot met goud staat. Het verschil dat 'Ethyl Corporation' zo duidelijk op het land gesitueerd is en 'End of the Rainbow' op zee, valt weg tegen de rol die in beide gevallen de zon speelt (net boven de horizon bij 'Ethyl Corporation', oorzaak van de regenboog bij 'End of the Rainbow') en het feit dat er in beide gevallen sprake is van *zeven* gebogen lijnen (de spoorlijnen bij de eerste, de kleuren van de regenboog bij de laatste).

Op een aanzienlijk abstracter niveau past ook 'Answer the call...' bij dit tweetal. Ook dit plaatje heeft betrekking op de olie-industrie en maakt een toespeling op, zo niet oneindigheid, dan toch eindeloosheid ('the neverending hunt for fresh reserves'). De lokatie waarvan sprake is, is dezelfde als die in 'End of the Rainbow': de zee. Maar de mogelijkheid tot beeldvergelijking ontbreekt uiteraard, en in de tekst is geen sprake van zon of van gebogen lijnen.

Het vierde paginagrote plaatje, 'SNAM-PROGETTI', past (afgezien van de identieke bron van herkomst) alleen bij dit drietal voorzover het ook op de olie-industrie betrekking heeft. Weliswaar geeft de tekst hier en daar aanleiding tot vergelijking, maar de overeenkomsten zijn toch tamelijk onduidelijk.¹ Dat komt vooral doordat het plaatje de nadruk legt op oog en waarneming. Daarom is er, zeker op het eerste gezicht, meer verwantschap tussen dit plaatje en de doorsneetekening van een hoofd met oog (p. 49) dan tussen dit en de andere paginagrote plaatjes.

Datzelfde geldt tot op zekere hoogte voor 'Ethyl Corporation' en het plaatje van de auto (p. 103). De laatste is een simpele tekening van een auto, een weg met een bocht en een steen op die weg. Twee van deze drie elementen zijn ook te zien op 'Ethyl Corporation': de auto en de bocht. Niet één auto overigens, maar een onafzienbare hoeveelheid (bovendien vervoerd door treinen). Alleen een hinderenis als de steen ontbreekt.

[1] Zo zou je de woorden 'New plants by SNAM PROGETTI are springing up all over the globe [...]' in verband kunnen brengen met het element van oneindigheid.

Vergelijking op grond van de inhoud van de vier paginagrote plaatjes en de twee door Krol gemaakte tekeningen levert zowel overeenkomsten als verschillen op. Bij de overeenkomsten zou nog onderscheid te maken zijn tussen direct opvallende overeenkomsten en overeenkomsten op grond van interpretatie. Eén plaatje echter valt vrijwel geheel buiten dit patroon: 'Piggelmee' (p. 98).

Geen van de genoemde inhoudelijke elementen speelt hierin een rol: olie-industrie, oneindigheid, landschap, waarneming, auto's, zon, zeven banen, stuk voor stuk ontbreken zij. Het plaatje laat een huiselijke situatie zien; het is het enige waarop twee personen staan, in onderling conflict. Met enige goede wil valt dit een carrière-conflict te noemen en is er vergelijking mogelijk met 'Answer the call...', waarin carrière-mogelijkheden worden voorgespiegeld. Maar op de hoofdpunten, en vooral door het ontbreken van enig detail van moderne techniek of wetenschap, staat 'Piggelmee' alleen.¹ Dat krijgt nog extra accent door een materieel verschil, dat ik hierboven impliciet genoemd heb: van de ready made's is dit de enige die zeker niet uit *Oil & Gas Journal* komt. Overeenkomst met de drie advertenties daaruit is dat ook 'Piggelmee' afkomstig is uit de reclamesector.²

Ook de overeenkomsten en verschillen op het gebied van de inhoud vallen schematisch weer te geven, en wel als in tabel VIII.

Elk plaatje heeft op inhoudelijk niveau dus op een of andere manier iets met elk ander plaatje te maken: vallen zij enerzijds alle duidelijk van elkaar te onderscheiden, anderzijds vormen zij een netwerk van onderlinge verbanden. Het complexe van dit netwerk wordt mogelijk nog duidelijker, wanneer het in cijfers wordt uitgedrukt, zoals in tabel IX. Daarin is de weergave zodanig dat voor een element dat duidelijk in beide plaatjes voorkomt, een vol punt wordt toegekend; is er in één of beide gevallen sprake van twijfel of het element wel voorkomt, of kan dit verband pas na interpretatie worden vastgesteld, dan geldt dit als een gedeeltelijke overeenkomst ($\frac{1}{2}$ punt).

De plaatjes die inhoudelijk het meest met andere verbonden zijn, zijn 'Ethyl Corporation' (17 keer), 'Answer the call...' (16 keer) en 'End of the Rainbow' (15 $\frac{1}{2}$ keer). Bij 'Ethyl Corporation' en 'End of

[1] Niet op het plaatje te zien, maar wel uit het Piggelmee-verhaal bekend is dat Piggelmee in zekere zin ook op 'the call of the sea' ingaat. [2] Zie hoofdstuk 4. Omdat het een plaatje is dat ingeplakt kon worden, is het ook verwant aan het lege kader in *De ziekte van Middleton*, waarin de tekst: 'afb. 10 / Mijn hulp Maria / waarde: 30 pnt' (p. 80).

Tabel VIII

De plaatjes in *De chauffeur verveelt zich*, inhoudelijk
(in alfabetische volgorde)

	'SNAM PROGETTI'	'Ethyl Corporation'	'oog/hersenen/handeling'	'Answer the call...'	'Piggelmee'	'auto/weg/steen'	'End of the Rainbow'
pagina	22	44-45	49	80	98	103	134
auto	—	+	—	—	—	+	—
boog	—	+	?	—	—	+	+
carrière	?	?	—	+	+	—	—
hindernis	?	—	?	?	+	+	—
landschap	—	+	—	?	—	?	+
mens	+	—	+	?	+	—	—
olie	+	+	—	+	—	—	+
oneindig	+	+	?	+	—	?	+
oog	+	—	+	—	—	—	—
weg	—	+	—	—	—	+	—
zee	—	—	—	+	?	—	+
zeven	—	+	—	—	—	—	+
zon	—	+	—	—	—	—	+

(De vele vraagtekens geven aan dat er nogal wat interpretatie aan te pas komt, voordat je dit begrip relevant kunt achten in het betreffende plaatje)

the Rainbow' wordt dit hoge aantal in sterke mate bepaald door de *onderlinge* verwantschap (6 elementen); hun inhoudelijke relatie met sommige andere plaatjes – 'oog/hersenen/handeling' en 'Piggelmee' in beide gevallen – is uitermate zwak. Bij 'Answer the call...' is de verdeling van de relaties gelijkmatiger, hoewel die met 'oog/hersenen/handeling' en 'auto/weg/steen' mager is. De sterke relatie tussen 'Ethyl Corporation' en 'End of the Rainbow' is in het bovenstaande al ter sprake gekomen, evenals die met 'auto/weg/steen'. Beide worden door de cijfers bevestigd.

Opvallend is ook dat sterke inhoudelijke relaties niet per se gesteund worden door sterke materiële. Zo is de inhoudelijke relatie van 'Ethyl Corporation' met zowel 'auto/weg/steen' als (vooral) 'End of the Rainbow' zeer groot, maar is de materiële relatie met vooral 'auto/weg/steen' uiterst zwak. Evenmin worden de sterke materiële relaties tussen 'SNAM-PROGETTI' en 'auto/weg/steen', tussen 'oog/hersenen/handeling' en 'Piggelmee' of tussen 'oog/hersenen/handeling' en 'auto/weg/steen' door inhoudelijke gesteund.

In het algemeen kan worden vastgesteld dat inhoudelijke verwantschap zwaarder weegt dan materiële, maar ook dat *verwijzing* en *positie* de belangrijkste materiële factoren zijn. Als dit laatste ook geldt voor tekstpericopen (en er zijn voorlopig geen redenen om dit te betwijfelen), dan is daarmee een extra argument gegeven voor onderzoek naar segmentering, maar ook een argument om niet verder systematisch te gaan zoeken naar de relaties tussen tekstpericopen. Aan de hand van het kleine aantal plaatjes valt al duidelijk te maken hoe groot enerzijds de verschillen kunnen zijn tussen ogenschijnlijk verwante gedeelten in de roman, maar hoe er anderzijds al interpreterend toch verbanden gelegd kunnen worden die er op het eerste gezicht niet zijn.

Een voorzichtige volgende stap zou zijn naar verbanden te zoeken tussen de plaatjes en de eerder genoemde ready made pastiches. *Oil & Gas Journal* is een al genoemd verband. Bij uitbreiding van de pericopen die in het hoofdstuk over de titel aan de orde kwamen,¹ zou het isolement van 'Piggelmee' volkomen worden opgelost: de relatieproblematiek erin zou dan in verband gebracht kunnen worden met die in onder meer de ready made (of ready made pastiche in de trant van een damesblad-enquête) waarin de vraag wordt gesteld welke factoren (inkomen, echtgenote, liefdeleven, enzovoort) een bron van zorg zijn (p. 100).

[1] Zie hierboven, hoofdstuk 4.

Tabel IX

De relatie tussen de plaatjes in *De chauffeur verveelt zich*, uitgedrukt in cijfers

	'SNAM PROGETTI'	'Ethyl Corporation'	'oog/hersenen/handeling'	'Answer the call...'	'Piggelmee'	'auto/weg/steen'	'End of the Rainbow'	gemiddeld
pag.	22	44-45	49	80	98	103	134	
	m i	m i	m i	m i	m i	m i	m i	m i
22		2 <u>2</u> $\frac{1}{2}$	2 3	2 <u>3</u> $\frac{1}{2}$	3 2	1 1	<u>4</u> 2	2,3 2,3
44-45			1 1	3 3	2 $\frac{1}{2}$	1 <u>4</u>	2 <u>6</u>	1,8 2,8
49				0 <u>1</u> $\frac{1}{2}$	<u>4</u> <u>1</u> $\frac{1}{2}$	<u>4</u> <u>1</u> $\frac{1}{2}$	1 1	2,0 1,6
80					1 3	0 <u>1</u> $\frac{1}{2}$	3 <u>3</u> $\frac{1}{2}$	1,5 2,7
98						3 1	2 1	2,5 1,5
103							1 2	1,7 1,8
134								2,2 2,6

m = materiaal, i = inhoudelijk

De relaties die door hun aantal het meest in het oog lopen, zijn onderstreept

Ook aan een dergelijk onderzoek is geen einde, juist omdat de resultaten ervan de verhoudingen alleen maar ingewikkelder maken. Daarom beperk ik mij in het volgende toch maar tot die plaatjes en andere ready mades, ready made pastiches en gewone tekstpericopen die aan het einde van een hoofdstuk of paragraaf staan.

7. Het einde van hoofdstukken en paragrafen

Stevick onderscheidt de volgende elf manieren om cadensen aan het einde van een hoofdstuk te creëren:¹

a met, minimaal één regel, wit. Zoals gezegd gaat voor mij dit feit aan alle andere aspecten vooraf; daarom geef ik ook hier liever met categorie *a* aan of het punt waar het einde *begint*, met een witregel samenvalt;

b met de expliciete mededeling van de verteller aan de lezer dat een episode afgelopen is ('declarative cadence');

c met het aan de orde stellen van het einde van een gebeurtenis (in zinnen als 'De deur ging op slot', 'De zon ging onder', enzovoort);

d met vooruitwijzing naar een gebeurtenis of gedachte in een volgend hoofdstuk ('anticipatory cadence'); vooral in feuilletons veelvuldig toegepast;²

e met het afscheid van een plaats van handeling ('scenic cadence'), waarbij het verhaal van de verplaatsing zelf niet interessant is; Stevick noemt dit een klassieke cadens, omdat ruimte en tijd ermee worden overbrugd zonder dat de continuïteit geweld wordt aangedaan;

f met weglating van bepaalde handelingen of situaties die op grond van de voorafgaande tekst voor beschrijving in aanmerking zouden zijn gekomen, bij voorbeeld slaap of handelingen van seksuele aard;

g met verbreding van het vertelbereik in temporeel of filosofisch opzicht; via bijwoorden of bijwoordelijke uitdrukkingen als 'ten slotte', 'altijd', 'nooit' en dergelijke kan zo'n verbreding worden gesuggereerd;

h met versmalling van het vertelbereik, eindigend met een detailkwestie; vooral in naar binnen gericht, subjectief proza komt het wel voor dat uiteindelijk alle aandacht op één zintuiglijke waarneming wordt gericht;

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, pp. 42-53. [2] Waarmee niet gezegd wil zijn dat de omvang van een feuilleton-aflevering gelijk was aan die van één of meer hoofdstukken.

- i met uitbreiding van de zintuiglijke indruk tot metafoor voor de relatie tussen de mens en de wereld¹ ('cosmic cadence'); een variant is: het individu tegenover zijn omgeving te plaatsen door hem aan iets anders dan het direct waarneembare te laten denken;
- j met opvallende syntactische verschijnselen, bij voorbeeld zinnen van ongewone lengte of gecompliceerdheid, of opsommingen;
- k met bezwerende herhaling, die vaak een poëtisch effect heeft ('repetitive cadence').

Tabel x geeft de wijze van eindigen van de paragrafen in *De chauffeur verveelt zich* schematisch weer. Ook het open einde krijgt hierin een plaats.

Gemarkeerd door een regel wit (a)

Afbakening van het begin van het einde van paragrafen is zeker zo moeilijk als afbakening van het einde van het begin. Veel paragrafen in *De chauffeur verveelt zich* eindigen met een mengeling van open einde en cadens. Strikte scheiding tussen beide is in dit geval moeilijker dan in de meeste traditionele romans.

Meestal heb ik rigoureuze laatste witregel als begin van het einde beschouwd. Daardoor bestaat het einde van verschillende paragrafen uit een mini-pericoop die nu eens een abrupte wending geeft aan een cadensachtige voorgaande pericoop, dan weer heel goed de slotzin ervan had kunnen zijn. Bij mijn beschrijving van de facetten die het einde mede bepalen, zal ik daarom ook met het direct voorafgaande in de paragraaf rekening houden.

In de meeste paragrafen is het vertelniveau aan het einde een ander dan dat aan het begin. Van het handelingsniveau waarop zeker 30 van de 35 paragrafen beginnen, is aan het einde in hooguit 5 paragrafen nog iets over; de rest eindigt redenerend. Fasering van handelingen speelt daardoor bij het bepalen van de begingrens van het einde geen rol van betekenis.

Bij al te lange slotpericopen valt het typografische criterium van de witregel als begingrens niet te handhaven. Die grens is in 2.2., 6.1., 6.2., 7.6., 8.0. en 8.1. naar het begin van de slotalinea verschoven en in 2.1. en 8.3. naar dat van de slotzin.

Soms vallen er verschillende grenzen te trekken, zoals in 3.0.,

[1] Vaak op een hoger vertelniveau dan het voorafgaande.

waarin het betoog uit de meer dan een pagina lange slotpericoop op verschillende manieren gefaseerd is. Na twee van de vijf alinea's waaruit deze pericoop bestaat, eindigt het betoog; met een nieuw, beknopt gepresenteerd voorbeeld wordt het in de derde alinea voortgezet; een ander, breder uitgemeten voorbeeld volgt in de vierde en vijfde, maar de daaraan verbonden conclusie is aanzienlijk minder algemeen dan die aan het einde van de tweede alinea. De aard van de inhoudelijke afronding is zodanig dat de precieze plaats waar het einde begint, niet kan worden vastgesteld: aan het begin van de derde alinea? van de vierde? de vijfde?¹ Ik heb het in het midden moeten laten.

Een twijfelgeval over de grens van twee pericopen heen vormt het einde van 1.0. De tweede helft van de voorlaatste en de beginzin van de laatste pericoop gaan over olietanks op Curaçao, een nieuw onderwerp in de roman. Dit concrete onderwerp vormt als het ware de cement tussen twee stukken van een redenering. Segmentscheiding doet dit verbindende karakter slechts gedeeltelijk teniet.

Paragrafen waarin een afsluitende mini-pericoop een duidelijk vervolg is van de voorgaande pericoop, zijn: 0.1., 1.3., 2.0., 4.1., 7.2., 7.5., 8.4., 9.2. en 9.3. Ook in deze gevallen zou je de vorige pericoop of een deel ervan bij het einde kunnen rekenen. Dit ligt het meest voor de hand bij mini-pericopen die syntactisch op de vorige aansluiten (1.0., 4.1. en 9.3.), al is deze relatie soms (in 1.0. en 4.1.) door interpunctie weggemoffeld.² Alleen aan het einde van 9.3. is de syntactische relatie tussen de voorlaatste pericoop en de mini-pericoop 'e. eeuwigheid.' expliciet.

Extra redenen om in 9.3. het einde eerder te laten beginnen, zijn dat de slotpericoop paradigmatisch met eerdere pericopen dan de

[1] Bij voorpublicatie stond er tussen de laatste twee alinea's een regel wit. Uit het opheffen van deze segmentgrens maak ik op dat Krol in dit geval samenhang in de hele pericoop prefereert boven een typografisch duidelijk, maar inhoudelijk aanvechtbaar einde. [2] De slotzinnen van de voorlaatste pericoop van 0.1. zijn: 'Elk van ons gaat de weg die het recht hem toestaat te gaan. Elk van ons is een eigen persoonlijk recht aangemeten.' Met trekken van een bijstelling bij de voorlaatste zin luidt de slotpericoop: 'De weg naar de geprogrammeerde rechtvaardigheid.' Vergelijkbaar is de relatie tussen het einde van de voorlaatste en de tekst van de laatste pericoop in 4.1.: 'Wat hier om de hoek komt kijken... Behoeft aan warmte.' wordt na een witregel gevolgd door de woorden: 'Haken Hunkeren naar eenheid'; de opsomming wordt als het ware aarzelend voortgezet.

Tabel x

Het einde van hoofdstukken en paragrafen in *De chauffeur verveelt zich*

(O = open einde, afb. = afbeelding of plaatje)

0.0.	a	(d)	g	i	
0.1.	a	(d)		i	
0.2.	a		g		
1.0.	(a)	(c)	(g)	h	
1.1.	a	c (d)	g	i	
1.2.	a	(d)		(i)	
1.3.	(a)	c	g	i	O
2.0.	a		g	i	O
2.1.		c			
2.2.			g		O
afb.				i	
3.0.			g	h	
3.1.	a			h i	O
3.2.	a	c		i	
4.0.	a				O
4.1.	a	(d)		i j	
5.0.	a		g	(i)	(O)

6.0.	a					i		
6.1.						i		
6.2.		b			g			
afb.			d			i		
7.0.	a					h	(i)	O
7.1.	a	b			g			
7.2.	a		c					
7.3.	a					(h)		k O
7.4.	a						i	
7.5.	a						(i)	
7.6.			c	d	e			
8.0.						h		(O)
8.1.			c	d	e			
8.2.	a		(c)		g			O
8.3.			c	d	e			
8.4.	a					h		O
9.0.	a				g			
9.1.	a						i	O
9.2.	a				g		(i)	
9.3.	a	b	c		g		i	j
afb.							i	

voorlaatste verbonden is en dat zelfs daarvóór al nadrukkelijk retorische middelen zijn aangewend die behoren bij de aankondiging van een einde: de reeks van vier slotpericopen begint met een expliciete aankondiging van het einde van het boek ('Om dan met me zelf te eindigen:'); nog weer vijf pericopen eerder staat een vergelijkbare vooraankondiging ('Waarom ik geen kunstenaar ben. We komen nu zo'n beetje bij de finale van dit boek.' p. 133). Geluiden van een retorische peroratio, die nadruk leggen op het feit dat er een einde op alle niveaus volgt. Welke plaats ook wordt gekozen als begingrens van het einde, steeds staat er een witregel.

Met de expliciete mededeling dat een episode afgelopen is (b)

Twee maal (6.2. en 7.1.) begint een slotalinea met het woord 'Samenvatting', dat niet het slot van een handelingenreeks aankondigt, maar van een betoog. Ook het einde van 9.3. wordt in zekere zin expliciet aangekondigd. Daar is het einde van het betoog noodzakelijkerwijs het einde van alle handeling, omdat het het einde van de roman is.

Pericoopverdeling speelt in deze gevallen geen ondersteunende rol: de samenvattende alinea in 6.2. maakt deel uit van een lange, betogende pericoop; die in 7.1. vormt op zichzelf een pericoop, die aansluit op een betogende alinea van vergelijkbare lengte als de slotalinea in 6.2.

Met het aan de orde stellen van het einde van een gebeurtenis (c)

De gebeurtenissen waarvan het einde samenvalt met het einde van een paragraaf, lopen uiteen van minimaal (het *dichtdraaien* van een kraan in 1.0.; het *uit* hebben van een boek in 8.2.) tot allesomvattend (het einde van de mens in 1.3.; het snelle voorbijgaan van alles in dit leven in 9.3.). Juist deze uitersten hebben echter weinig tot niets uitstaande met het handelingsverloop in de roman: het betreft in alle vier de gevallen het einde van een handeling of een reeks van gebeurtenissen waaraan *gedacht* wordt. De meeste andere gebeurtenissen waarvan het einde samenvalt met het einde van een paragraaf, zijn wel op handelingsniveau te situeren.

Vier keer is het de laatste paragraaf van een hoofdstuk die eindigt

met het aan de orde stellen van het einde van een gebeurtenis: 1.3., 3.2., 7.6. en 9.3.. Drie van de vier keer hangt het einde van de gebeurtenis of de reeks gebeurtenissen samen met een tijdsaanduiding die 'einde' betekent; zelfs 'eindelijk' in 7.6. is in zekere zin tijdsaanduidend.

In 1.3. werkt vrijwel de hele voorlaatste pericoop (die meer dan een pagina lang is) met behulp van tijdsaanduidingen naar het einde toe: september is, volgens het begin van de paragraaf, de tijd van handeling; in het begin van de slotpericoop is sprake van het 'na-jaarsstrand', en in de tweede alinea van een 'namiddag', het 'eind van de zomer' en tenslotte van 'Misschien wel de laatste zomer.' Nadat enkele personen die Gerrit op het strand ontmoet, opmerkingen over de tijd hebben gemaakt ('Age of Discontinuity', 'Post-industrial Era'), eindigt de pericoop met een verwijzing naar de film *On the Beach*, waarin het bestaan na een atoomramp wordt verbeeld. De slotalinea valt te beschouwen als de beschrijving van zowel het lege strand waarop Gerrit loopt als van de beelden die de titel van de film in hem oproept: 'De mens is ondergegaan. Hij bestaat niet meer. Het zand is grijs en dood geworden. Het waait. Aan de voet van de duinen vormen zich kuilen. Het is een beetje rood in de lucht. De zon is onder, maar donker wordt het niet meer.' (p. 31)

Aan het slot van 3.2. wordt de terugkeer van Gerrit en Marie beschreven van hun verblijf in Italië en van hun daarop aansluitende reis door het Midden-Oosten. De cadenswerking van dit einde is, vanwege de fasering van lokaties, heel sterk. De slotpericoop begint met de korte beschrijving van het bezoek aan Istanbul, die overgaat in de even korte beschrijving van de reis naar Schiphol, de aankomst aldaar tegen de avond en het nuttigen van een maaltijd. Woorden als 'tegen de avond de finale landing' en 'zo was onze terugkeer, door niemand voorzien, compleet' (de slotzin van dit hoofdstuk) leggen de volle nadruk op het afrondende karakter van de gebeurtenissen. Het is dan ook niet vreemd dat het volgende hoofdstuk begint met een motto en met de vraag 'Wat moesten we doen?': aan een belangrijke lijn in het verhaal is een einde gekomen. Pas in het vervolg zal duidelijk moeten worden hoeveel er nog niet afgerond is. Omdat de aankomst op Schiphol tegen de avond plaatsvindt, is deze cadens het spiegelbeeld van het ochtendlijk vertrek vanaf Schiphol aan het begin van 2.0.

Zowel hoofdstuk 1 als hoofdstuk 3 zijn dus duidelijk afgerond, hoofdstuk 3 nog sterker dan hoofdstuk 1. In 1.3. volgt op de cadens waarin het einde van de mens wordt opgeroepen, nog een pericoop

die uit één vragende zin bestaat, waardoor de cadens wordt gerelativeerd. Bovendien bevat de cadens in 1.3. allerlei gedachten over de toekomst. 3.2. daarentegen kan als een werkelijke afsluiting worden opgevat, ook bij voorbeeld doordat Marie opgelucht vaststelt dat zij *nooit meer* zal vliegen.

Alleen het einde van het allerlaatste hoofdstuk beschrijft ook een einde in de tijd, zowel het door mij afgebakende einde als vlak daarvoor. Zoals gezegd wordt het door mij afgebakende einde al duidelijk van tevoren aangekondigd; als zo'n vooraankondiging kan ook de vlak voor de slotpericopen genoemde zonsondergang fungeren. In de slotpericopen is het uiteindelijk de hoogste vertelinstantie zelf die komt sluiten. Die stelt vast dat zijn nabijheid bij de lezer ('met mijn zorgen en mijn grapjes') nu weer verleden tijd is. Daarmee komt een definitief einde aan de vertelde tijd. Dat Krol dat definitieve einde tenslotte ironiseert door het woord 'eeuwigheid', is een kant van de medaille die nog aan de orde komt.¹

Met de zin 'Kan ik eindelijk weggaan', de slotzin van 7.6., eindigt hoofdstuk 7. Na alles wat ik over dit hoofdstuk heb gezegd, karakteriseert deze zin de opluchtende afronding van een problematische periode, maar ook de auteursbeslissing dat de roman nog niet afgelopen is, nu de traditionele, autobiografisch bepaalde grenzen doorbroken zijn. Net als het einde van 3.2. heeft dit einde in zekere zin met reizen te maken, maar anders dan 3.2. eindigt 7.6. niet met een aankomst, maar met een vertrek. Daarom komt dit einde eerder overeen met dat van zowel 8.1. als 8.3.: aan het einde van 7.6. vindt Gerrit in de thuiskomst van Marie het doorslaggevende argument om weg te gaan; in 8.1. en 8.3. betekent het vertrek of het, na een grensovergang, doorrijden het einde van het verblijf in respectievelijk Matamoros en de Verenigde Staten. Anders dan bij het vertrek aan het einde van 7.6. is in deze twee gevallen geen sprake van emotioneel-dramatische dimensies: het accent komt ten volle te liggen op het neutrale feit dat er wordt gereisd.

Van de resterende afrondende gebeurtenissen aan het einde van paragrafen is die in 7.2. het meest als een incident te beschouwen: Gerrit trapt zijn gasten, die een verkeerd gevoel voor humor hebben, de deur uit. Twee eerdere hangen direct samen met Gerrits werk: 1.1. eindigt met zijn terugkeer van het werk naar huis en 2.1. met zijn fysieke reactie van geluk (overgeven) op het voltooide werk in Sicilië. Het einde van 1.1. beschrijft in wezen het einde van iedere Am-

[1] Zie hierna, pp. 363 vlg.

sterdamse werkdag;¹ dat van 2.1. is de apotheose in een belangrijke verhaallijn: het geluk, dat al enkele malen aan het begin van een paragraaf is aangekondigd (1.0., 2.0., 2.1.), is hier ten volle gerealiseerd. En tegelijkertijd trouwens, in de fysieke reactie, geïroniseerd.

*Met vooruitwijzing naar een gebeurtenis of gedachte
in een volgend hoofdstuk (d)*

Er zijn maar enkele paragrafen die werkelijk eindigen met de vermelding van een gebeurtenis die in de volgende paragraaf gaat plaatsvinden, namelijk 7.6., 8.1. en 8.3. Alle drie deze paragrafen eindigen met de vooruitwijzing naar een nieuw doel: Gerrit stelt vast dat hij kan weggaan bij Marie (7.6.), hij neemt de bus naar het zuiden (8.1.) en hij rijdt samen met Terry Williamsen door naar het noorden (8.3.).

Andere vooruitwijzingen hebben een vaag of algemeen karakter. Zo heeft Marie aan het einde van 1.1. haar hoop gericht op andere tijden, is Gerrit in 1.2. uit op verandering en in 4.1. op eenheid. Ook een slotpericoop als 'De weg naar de geprogrammeerde rechtvaardigheid' (0.1.) hoort in zekere zin tot deze categorie.

Een bijzondere plaats neemt het geheel uit tekst bestaande plaatje 'Answer the call...', tussen de hoofdstukken 6 en 7, in. Als deel van de romantekst beschouwd is dit de aankondiging van Gerrits terugkeer in de olie-industrie. Maar door het ready made karakter van het geheel en doordat de tekst in het Engels gesteld is, wordt de neiging de tekst direct op Gerrit te betrekken afgezwakt.²

Al met al zijn er in *De chauffeur verveelt zich* geen anticiperende cadensen van belang te onderscheiden. Dat zegt iets over het karakter van het vertellen in deze roman: de abrupte overgang is er regel, de continuerende is uitzondering.

Eén anticipatie moet echter bijzondere aandacht krijgen, omdat die onmogelijk in het boek zelf gerealiseerd kan worden, maar ook niet in een eventueel vervolg: de suggestie aan het einde van de laatste paragraaf dat er misschien ooit een ontmoeting in levenden lijve met lezers en lezeressen zal plaatsvinden; voorgesteld gespreksonderwerp: eeuwigheid als middel tegen de vergankelijkheid.

[1] Zie hierboven, p. 166. [2] Ik betrapte mij er zelfs op dat ik mij pas bij een zoveelste herlezing van de roman ertoe gezet heb deze tekst geheel te lezen.

Krol gooit daarmee de deuren van het autonome vertellen open naar de werkelijkheid. Dit einde valt te vergelijken met dat van Stanley Kubricks bekende film *Doctor Strangelove*, waarin onder het neervallen van de alles vernietigende bom 'We'll meet again' wordt gezongen. Het hangt bovendien nauw samen met de behoefte aan verandering die in het boek op allerlei niveaus wordt geformuleerd: als behoefte van de personages is het een thematische kwestie.

Met het afscheid van een plaats van handeling, waarbij het verhaal van de verplaatsing zelf niet interessant is (e)

Alle paragrafen die eindigen met een verandering van plaats zijn ook bij categorie *d* al ter sprake gekomen. Dat zegt genoeg over het beperkte karakter van de vooruitwijzingen in *De chauffeur verveelt zich*: als ze er zijn, dan voornamelijk met betrekking tot het reizen. In zekere zin hebben ze ook alle drie op hoofdstuk 8 betrekking: in 7.6. wordt het reizen aangekondigd, in 8.1. en 8.3. wordt het voortzetten van de reis aangekondigd. Zo wordt het picareske karakter van hoofdstuk 8 onderstreept.

Met weglating van bepaalde handelingen of situaties die op grond van de voorafgaande tekst voor beschrijving in aanmerking zouden zijn gekomen (f)

Deze categorie komt in *De chauffeur verveelt zich* niet voor.

Met verbreding van het vertelbereik in temporeel of filosofisch opzicht (g)

Bij voortdurend wordt het vertellen in *De chauffeur verveelt zich* gekenmerkt door een verschijnsel dat je 'filosofische verbreding' kunt noemen. Zelfs in passages waarin zo te zien zuiver verteld wordt, valt al gauw het filosofisch verbredende karakter op. Daarbij komt – maar dit geldt mutatis mutandis ook voor het begin van de paragrafen – dat een verbredend einde regelmatig samengaat met een einde waarin het individu tegenover zijn omgeving wordt geplaatst door hem aan iets anders dan het direct waarneembare te laten denken (categorie *i*). Dit hangt samen met de thematiek van *De chauffeur verveelt zich* en de centrale plaats van het denken.

Gevolg van een en ander is dat er in de vele verbredingen aan het einde van paragrafen geen systematiek te ontdekken valt, zelfs niet in die aan het einde van ruim de helft van de slotparagrafen.¹ Een van de oorzaken hiervan kan zijn dat deze cadens verschillende malen wordt afgezwakt doordat de betreffende paragraaf tevens open eindigt. Bovendien is er nergens een clustering van verbredend eindigende paragrafen te zien, die van deze wijze van eindigen een structuursignaal met inhoudelijke consequenties maakt.

Mijn conclusie is daarom dat Krol zijn verhaal zo gemakkelijk doorspekt met denkexcursies en dat de inhoud van zulke excursies zo gevarieerd is, dat er in dit opzicht geen onderscheid is tussen hoofdstukken waarin het goed gaat met Gerrit en die waarin het slecht met hem gaat, tussen paragrafen aan het begin en paragrafen aan het eind, zelfs nauwelijks tussen verbreding en versmalling. Sail-lant voorbeeld van dit laatste vormt de laatste pericoop van 1.0. (volgend op een alinea over de oudste, op Curaçao staande olie-tanks, die de vorm hadden van met water gevulde zakken): 'Op een zekere dag kwamen er stijve, cilindervormige tanks voor in de plaats. Wat je zou verliezen aan staal, zou je winnen aan gemak. Je zou elk ogenblik precies kunnen aflezen hoeveel olie je in huis had; je zou gemakkelijk twee hoeveelheden bij elkaar kunnen optellen door ze te mengen. Je kijkt op je peilglas en je laat het peil opkomen en je weet precies bij welke waarde je de kraan moet dichtdraaien.' (p. 19) Strikt genomen wordt hier het vertelbereik versmald, omdat ten slotte alleen een soort close-up wordt gegeven van een peilglas en een kraan. Maar deze details maken deel uit van een verbreding van het vertelbereik, een uitwerking van de vraag hoe we de inhoud van een tank meten. Deze vraag hangt bovendien weer samen met gedachten over het meten van de verhoudingen tussen mensen onderling. Zo is het einde van 1.0. smal en breed tegelijk.

Van een verbreding in filosofische zin is sprake in 1.3., 2.0., 5.0., 6.2., 7.1., 8.2., 9.0., 9.2. en 9.3. Drie van deze paragrafen (6.2., 7.1. en 9.3.) geven expliciet een samenvatting van een gedachtenreeks (categorie *b*); een vierde (9.2.) geeft een impliciete samenvatting.

In twee andere paragrafen (1.3. en 2.0.) heeft de verbreding een relativerende werking op de voorafgaande cadens: die werking wordt versterkt doordat in beide gevallen de verbredende slotzin een

[1] Verbreding komt aan het einde van slotparagrafen aanzienlijk vaker voor dan aan het begin van nul-paragrafen.

mini-pericoop vormt. De zin 'Wat is omgeving?' (1.3.) rondt de beschrijving van de strandwandeling en de daarmee opgeroepen fantasie af, maar door de vraagvorm is er tegelijk sprake van een open einde. Ook in 'Keer het eens om.' (2.0.) ontbreekt het duidelijk afsluitende cadensaspect. Deze lapidaire formulering is een commentaar op gedachten uit de vorige pericoop.¹

Sommige slotzinnen uit de eerste helft van de roman onderhouden een bijzonder contact met slotzinnen in het laatste hoofdstuk. De zin 'Onze behoefte aan zachtheid is eindeloos' aan het einde van 9.2. geeft antwoord op de vraag 'Wat is omgeving?' aan het einde van 3.0., omdat er een gedachtengang in wordt afgerond over de relatie tussen een mens en zijn omgeving. Het bijzondere contact tussen 5.0. en 9.0. bestaat hieruit dat de overwegingen aan het einde van 5.0. over pijn en de manier waarop je die kunt proberen te stillen, aan het einde van 9.0. worden uitgewerkt tot overwegingen over de relatie tussen het pijnmechanisme en het geluksmechanisme. Dergelijke relaties versterken het afrondende karakter van hoofdstuk 9.²

Eerder poëtische dan filosofische verbreding laten 8.2. en 9.0. zien; impliciet in het eerste geval, expliciet in het tweede. Van alle verbredingen is die in 8.2. het verst van de verhaallijn verwijderd. Er is hier geen verteller meer aan het woord, maar een commentator; die meldt ons, zonder een intermediair als het lezende personage Gerrit, dat een boek als *Future Shock* vervelend is om te lezen. Deze opmerking heeft consequenties voor de poëtische regels die op *De chauffeur verveelt zich* van toepassing zijn, al was het maar doordat zowel in de titel als in de bedoelde passage sprake is van verveling. Expliciet als commentaar op *De chauffeur verveelt zich* is de opmerking 'Dit boek gaat ook over het geluk [...]' aan het einde van 9.0. Dergelijke formuleringen van zelfreferentie komen met name in het laatste hoofdstuk veelvuldig voor, maar alleen in 9.0. aan het einde van een paragraaf.³

Aan het einde van zeven paragrafen (0.0., 0.2., 1.1., 2.2., 3.0., 9.2. en 9.3.) worden gebeurtenissen in de tijd samengevat, maar de rol van deze samenvattingen is beperkt. Zinnen als 'Al die jaren van niets-

[1] Zie ook hierna, p. 376. [2] Deze relaties komen nu aan het licht doordat ik op het einde van paragrafen let, maar er zijn in *De chauffeur verveelt zich* veel meer van dit soort bogen te onderscheiden, die lange tijd onzichtbaar blijven, maar die uiteindelijk een groot deel van het boek blijken te overspannen. [3] Uit het manuscript blijkt dat Krol een vergelijkbaar open einde van 0.1. heeft geschraapt.

doen [...]’ (0.0.), ‘Als Marie er niet was geweest, had ik waarschijnlijk nooit meer iets begrepen.’ (0.2.) en ‘Onze behoefte aan zachtheid is eindeloos.’ (9.2.) verbreden wel het vertelbereik in temporeel opzicht, maar spelen geen rol als overbruggers van een verzwegen deel in de vertelde tijd. Zij ondersteunen eerder de verbreding van het vertelbereik in filosofisch opzicht.

Met versmalling van het vertelbereik, eindigend met een detailkwestie (h)

Er bestaan in *De chauffeur verveelt zich* eigenlijk geen details zonder relatie met de dramatische ontwikkeling. De wisselwerking van handelen en denken brengt nu eenmaal met zich mee dat alles op enig niveau met thematische en dramatische hoofdlijnen verbonden is. Als ik dan toch stel dat enkele paragrafen eindigen met detailkwesties die het vertelbereik versmallen, dan bedoel ik dat in relatieve zin.

Slechts twee keer wordt in het einde van een paragraaf zo abrupt een nieuw detail geïntroduceerd, dat er sprake is van versmalling door verspringing. Omdat beide paragrafen in hoofdstuk 7 staan, bevestigt de abrupte verspringing het verbrokkelde karakter van zowel handelingen als gedachten in dit hoofdstuk. In 7.0. worden Piggelmee en zijn vrouw geïntroduceerd, alsof die al eerder een rol hadden gespeeld (quod non). Eenzelfde onverwachte introductie krijgen in 7.3. de dames en heren T., U., V., W. en X., die huldigen of gehuldigd worden. Pas na interpretatie valt het verband te leggen tussen Piggelmee en zijn vrouwtje enerzijds en Gerrit en Marie anderzijds,¹ of tussen de gehuldigde en dus geslaagde dames en heren en de wankelmoedige Gerrit. Wordt in 8.2. het einde, over *Future Shock*, nog aangekondigd met de algemene zin ‘Boeken die niet op elke bladzij opnieuw beginnen, zijn over vijftig jaar niet zo boeiend meer’, een dergelijke inleidende zin, die de relatie met een thematische lijn in de roman expliciteert, ontbreekt in 7.0. en 7.3. geheel.

Van de meeste details wordt het versmallende karakter verdoezeld, zoals gezegd. Zo is het einde van 8.0. in de context van *De chauffeur verveelt zich* versmallend, hoewel dit in een andere roman mogelijk niet het geval zou zijn. 8.0. eindigt met de beschrijving van handeling: Gerrit vertelt iets aan Isis, waarover deze vervolgens gaat nadenken. Een dergelijk einde heeft een open karakter,² zeker ge-

[1] Zie hierboven, pp. 212 vlgg. [2] Zie ook hierna, p. 377.

zien het feit dat de volgende paragraaf niet verder op de bediscussieerde kwestie ingaat. Het einde is ook een versmalling van vertelbereik, omdat de aandacht niet op Gerrit gericht is, zoals vrijwel altijd, maar op Isis. In de verhoudingen van deze roman behoort zij tot de details.

Stevicks veronderstelling dat versmalling van vertelbereik kenmerkend is voor naar binnen gericht, subjectief proza, wordt slechts op een paar plaatsen in traditionelere zin dan met bovengenoemde verspringing bevestigd: niet, zoals te verwachten viel, in hoofdstuk 7, maar in de paragrafen 3.1. en 8.4. Daarbij onderhoudt, zoals gezegd,¹ het einde van 3.1. wel een sterke band met hoofdstuk 7; deze paragraaf, die vooral Gerrits *problemen* in Italië beschrijft, eindigt met de pericoop waarin Gerrit vanuit Groningen (chronologisch gezien vanuit de in hoofdstuk 7 beschreven periode) terugdenkt aan Italië. Een anticiperende retroversie dus.

Net als het eerder beschreven einde van 1.0.² is dat van 3.1. versmallend en verbredend tegelijk. 3.1. eindigt met een bijna visuele close-up ('de witte rechthoek met daarop nummer 361.').³ maar daar blijft het niet bij: het nummer roept bij Gerrit gedachten op aan muziek van Mozart, gedachten die becommentarieerd worden met de opmerking 'alsof dat er iets mee te maken heeft!' Dit commentaar, gevoegd bij het heterogene karakter van de details, scherpt het beeld van Gerrits desoriëntatie aan. De verbreding is nog groter, doordat er in de slotalinea zinnen voorkomen als: 'Ik voel dat ik op het punt sta in snikken uit te barsten' en 'Het is of ik iets verkeerds gedronken heb.'

Aan het einde van 8.4. gaat versmalling van vertelbereik samen met een open einde. De details waarop Gerrit in deze paragraaf zijn afsluitende gedachten richt, betreffen onderwerpen waarover hij nog wel eens wil schrijven. Maar omdat hij dit laatste expliciet meedeelt, is de versmalling er geen op het niveau van de handeling. Dat dit einde tevens een indruk geeft van desoriëntatie, komt door de open formulering van de slotpericoop: 'Ik persoonlijk heb liever... (iets abstracts).'

Wel als een detail op het niveau van de handeling valt het einde van 3.0. te beschouwen: de zorg voor het vervangen van een gestolen accu is verbonden met een eerder vermelde diefstal. Tegelijkertijd fungeren deze gedachten over vervanging op een algemener niveau

[1] Zie hierboven, p. 270. [2] Zie hierboven, p. 365. [3] Zie voor de volledige tekst hierboven, pp. 270 vlg.

van denken, want zij vormen de uitwerking van een veel algemener gedachtencomplex van Gerrit (het verzet tegen de aantasting van de eigen wereld). Dat wordt duidelijk doordat dit detail ingeklemd staat tussen opmerkingen over het boek van Vink halverwege 3.0. en halverwege 3.1. Pas in 3.1. wordt vervanging van een gestolen onderdeel, met een term van Vink,¹ benoemd als 'reaggregatie'. Het detail waarmee 3.0. eindigt, fungeert daarmee als concretisering van een belangrijk abstract begrip waarover Gerrit nadenkt. Het niveau van de handeling is hierbij ondergeschikt gemaakt aan dat van het denken.

Met uitbreiding van de zintuiglijke indruk tot metafoor voor de relatie tussen de mens en de wereld ('cosmic cadence') (i)

In meer dan de helft van de paragrafen hebben de gedachten aan het einde betrekking op de relatie tussen mens en wereld. Omdat deze gedachten lang niet altijd merkbaar uit zintuiglijke indrukken voortkomen,² heb ik veelal pas op grond van interpretatie tot een einde volgens deze categorie kunnen besluiten.³

Behalve in de hoofdstukken 0, 7 en 8 eindigen alle slotparagrafen met een dergelijke metaforische uitbreiding. In hoofdstuk 0 valt het ontbreken minder op dan in de andere twee, omdat de paragrafen 0.0. en 0.1. al wel zo geëindigd waren, zodat daarin een aanloop werd genomen tot een norm. Het aantal paragrafen dat in 7 en 8 op deze manier eindigt, is relatief veel geringer.

In enkele cruciale gevallen moet het element 'kosmisch' in deze manier van eindigen letterlijk genomen worden, en wel aan het einde van 1.3., 2.2., 6.0., 9.1. en 9.3. Hiervan vormen alleen 6.0. en 9.1. niet tevens het einde van een hoofdstuk.⁴ Aan het einde van de hoofd-

[1] Zie verder ook p. 408 vlgg. [2] Aan het einde van 7.4. is eerder van het omgekeerde sprake: uit een veralgemening ('Een man aangepast aan het leven') ontstaat een ruimtelijke verbeelding ('Met de handschoenen aan het stuur rijdt hij terug naar zijn kantoor'). Bij een dergelijke omkering valt de aandacht minder op de metafoor die uit de handeling *ontstaat*, dan op de *wisselwerking* tussen metafoor en handeling: handeling kan net zo goed uit een metafoor ontstaan. [3] Hetzelfde geldt mutatis mutandis voor die paragrafen waarvan ik vaststelde dat categorie *i* daarin *niet* aan de orde was. [4] In 6.0 verbeeldt Marie zich, door het zien van de sterren, dat ze in de tropen leeft; in 9.1. is de beschrijving van het zonlicht in Alaska kosmisch te noemen.

stukken 1 en 9 wordt over de grenzen van het menselijk bestaan heen uitgekeken naar respectievelijk een wereld waarin de mens niet meer bestaat en naar de eeuwigheid. In het eerste geval door transpositie vanuit handeling (de wandeling langs het Scheveningse strand en de gedachten aan de film *On the Beach*), in het tweede door de naar een definitieve afronding toe werkende peroratio.

In 2.2. en 9.3. dragen ook de plaatjes bij aan het kosmische karakter van het einde: zij tonen de verdwijnpunten van horizon en regenboog. Ik kom daar straks nog op terug.

Zoals gezegd wordt het belang van de kosmische cadens in de roman met het einde van de eerste twee paragrafen ingeluid. In beide paragrafen wordt de toekomst onder meer in ruimtelijke termen opgeroepen (o.o.: 'Al die jaren van nietsdoen, zijn alleen maar een bewijs geweest van een gedurig en schoon *perspectief*.'; o.i.: 'De weg naar de geprogrammeerde rechtvaardigheid.' [Cursivering van mij, AZ]). Zonder ruimtelijk aspect wordt deze gerichtheid op de toekomst herhaald aan het einde van 1.1., waar ook Marie blijkt te verlangen naar andere en betere tijden.

Het is echter niet alleen de toekomst waaraan gedacht wordt, zomin in de loop van de paragrafen als aan het einde ervan. Zo zijn de gedachten aan het einde van 3.1. en 6.1. juist op het verleden gericht: op het vertrek van het vliegveld in Palermo (3.1.) en op het leven in Nieuw-West (6.1.); in het laatste geval wordt aan deze gedachten zelfs de conclusie verbonden dat het hernomen leven in Groningen niet beschouwd kan worden als een vooruitgang ten opzichte van die Amsterdamse tijd.

Een enkele keer is het niet de ruimte buitenshuis die tot gedachten omtrent de relatie tussen individu en wereld aanleiding geeft, maar die binnenshuis: 4.1. eindigt in een dramatische spanning tussen binnen en buiten, wanneer een breiende Marie Gerrit toevoegt dat hij eens een tijdje weg moet en Gerrit passief op de bank blijft liggen. Het is nu niet een verlangen naar verbetering van de wereld of van de eigen carrière dat aandacht krijgt, maar een verlangen naar geborgenheid (warmte en eenheid).

De gedachten in de andere paragrafen die met deze cadens eindigen, leggen ondanks hun diversiteit merendeels nadruk op verandering.¹ Op een ervan (9.1.) wil ik nog nader ingaan, maar dan om

[1] De gedachten aan het einde van 3.2. komen voort uit zintuiglijke indrukken (zie categorie c); die aan het einde van 1.2., 2.0., 5.0., 7.0. en 9.2. niet. In

andere redenen: de voorlaatste pericoop van 9.1. eindigt in een zuivere kosmische cadens ('[...] zon op het water, zon in het hoofd.'), en in de slotpericoop wordt een weinig bekende dichtregel geciteerd, die op het eerste gezicht niets met de voorafgaande passage te maken heeft, maar die bij nader onderzoek uit een gedicht afkomstig blijkt waarin, net als in de titel van de roman, sprake is van verveling. Drie redenen om op deze plaats aandacht te besteden aan de zin: "“Onder je kroezig haar, dat al je kammen breekt, drijft welk bereek’nen boven?”” (p. 129)

Met de aangesproken persoon in deze zin kan zowel Gerrit als Marie bedoeld zijn; in de context van de roman kan de zin zowel de zuiverheid relativeren van Gerrits motieven om Marie naar Alaska te laten komen, als die van Maries motieven om op deze uitnodiging in te gaan.¹ Beschouwen we de rest van het gedicht waaruit het na naspeuring afkomstig blijkt, 'Twintigste eeuw' van E. du Perron, als hypogram,² dan komt Marie het meest voor de rol van aangesproken persoon in aanmerking en Gerrit voor die van degene die haar hart meent te roven; zie de volgende strofe: 'Je weet, men moet niet altijd geven na beloven, / 't gevaar van geven is dat elk bezit weegt zwaar. / Je hoofdje waakt, waakt sedert lang, nietwaar? / De droeve dwaas, die meent je hart te roven!'³

de slotpassages waarin de gedachten niet uit zintuiglijke indrukken voortkomen, worden steeds andere facetten van de relatie tussen mens en wereld belicht: de relatie tussen Gerrit en Marie in de Piggelmee-metafoor (7.0.); Gerrits verlangen naar verandering van zijn leven door van woonplaats, en misschien zelfs van identiteit, te veranderen (1.2.: Suriname of Afrika, 'Tussen de negers op de akker werken [...]'); de mogelijkheid om verhoudingen tussen groepen in een ander licht te zien (2.0.: de relatie tussen stuurgroep en servicegroep); de gedachte dat iemand zich niet kan bezighouden met veranderingen in de wereld, als het met hemzelf slecht gaat (5.0.); en de gedachte dat iemand uiteindelijk de aard van zijn eigen omgeving moet bepalen (9.2.). [1] Dat Gerrit bedoeld kan zijn, blijkt ook nog uit de mededeling even eerder dat zijn haar weer was gaan krullen (p. 128). [2] Zie hierboven, p. 212, n. 1. [3] 'Wij zijn zo jong niet als wij doen geloven. / Ik ben: hoe oud wel? jij haast twintig jaar. / Achter dit lage voorhoofd, onder 't kroezig haar / dat al je kammen breekt, drijft welk bereeknen boven? // Je weet, men moet niet altijd geven na beloven, / 't gevaar van geven is dat elk bezit weegt zwaar. / Je hoofdje waakt, waakt sedert lang, nietwaar? / De droeve dwaas, die meent je hart te roven! // De najaarsvliegen laten zich niet vangen / door de belijmde strook die van de lamp afhangt – / en 't leven heeft zo véél niet uit te hangen! // Een kind als jij en ik mag vrijuit spelen, / overal, met de zekerheid dat niets hem vangt, / overal, met de vrees zich elders te vervelen.' (E. du Perron, *Parlando*, p. 55)

Vooraf na de korte beschrijving van Gerrits zoektocht naar een cadeautje voor Marie door een zonnig en feestelijk landschap en de daarop volgende beschrijving van de beleving van dit landschap ('koninklijke tocht' en 'zon in het hoofd') zijn dit uiterst relativerende woorden: het realiseren van een verlangen zou wel weer eens teleurstellend kunnen zijn. Deze les van de hele roman is al in kiem in het gedicht van Du Perron aanwezig. Misschien speelt echter naast de in de roman geciteerde zinnen en de hierboven geciteerde strofe ook de slotstrofe door Gerrits hoofd, die luidt: 'Een kind als jij en ik mag vrijuit spelen, / overal, met de zekerheid dat niets hem vangt, / overal, met de vrees zich elders te vervelen.' [Cursivering van mij, AZ] Dit zou dan impliceren dat Alaska voor hen beiden de meest geschikte plaats is en dat Gerrit afstand doet van zijn verlangen naar nog weer andere plaatsen.¹

Met gepaste terughoudendheid kun je ook zeggen dat Krol in de ondergrondse combinatie van een hypogram (het gedicht van Du Perron) met een kosmische cadens (in de aan het citaat voorafgaande pericoop) verband suggereert tussen elementen uit de titel en die welke bij het segmenteren van de tekst een rol hebben gespeeld.

Losstaand van de concrete tekst tilt elk van de drie aan het eind van een hoofdstuk staande plaatjes – 'Ethyl Corporation', 'Answer the call...' en 'End of the Rainbow' – de geschiedenis naar een ander niveau: toekomstgerichtheid en ruimtelijke begrippen gaan in deze plaatjes samen, tot aan het einde van de roman toe.

De relatie tussen ruimtelijke begrippen en toekomstgerichtheid wordt in 'Ethyl Corporation' gelegd door het beeld van eindeloos lange treinen vol auto's, die niet alleen *op weg* zijn naar de horizon, maar die zelfs in zekere zin die horizon *vormen*. In de begeleidende tekst wordt benadrukt dat er een jaarlijks toenemend aantal redenen is om het met dit plaatje gepropageerde produkt te gebruiken. Het is dus een produkt met *toekomst*.² In 'Answer the call...' wordt via de wervende tekst ruimte met toekomst verbonden, voorzover er een relatie gelegd wordt tussen het werk op het Noordzeepat en 'future achievements'. In 'End of the Rainbow' wordt de relatie zowel door woord als beeld gelegd: het einde van de regenboog is nu eenmaal

[1] Een verlangen dat overigens aan het einde van 9.3. toch weer de kop opsteekt, maar op een ander niveau: verlangen naar een ontmoeting tussen auteur en lezer (elders). [2] Deze cadens komt dus niet alleen in triviaalliteratuur als cliché voor, maar ook in reclamebeelden.

een plek waarvan wij kunnen dromen, maar die naar zijn aard onbereikbaar is.

De verwantschap tussen 'End of the Rainbow' en 'Ethyl Corporation' gaat, zoals hierboven aangegeven, verder dan hun duidelijke bijdrage aan het belang van de kosmische cadens. In beide wordt met zeven banen de horizon getoond of verbeeld; die van de (mede door de zon veroorzaakte) regenboog op het ene en die van de spoorbanen in de richting van de zon op het andere plaatje. In beide ook heeft het bereiken van de horizon te maken met technische ontwikkelingen in de olie-industrie: de ontwikkeling van chemische produkten uit olie (pp. 44-45) en het verrichten van olieboringen op zee (p. 134). De behoefte om zich 'te spiegelen aan de almachtige industrieën' (p. 6) blijft niet beperkt tot de laatste jaren van Gerrits jeugd.

Met opvallende syntactische verschijnselen (j)

Slechts enkele keren is een paragraafeinde gemarkeerd door bijzondere syntactische verschijnselen. Het gebeurt te zelden om iets als een regel zichtbaar te maken. Eerder zou je kunnen stellen dat er in *De chauffeur verveelt zich* geen syntactische norm voor het einde van een paragraaf bestaat.

Zinnen van ongewone lengte of gecompliceerdheid vormen nergens het einde van een paragraaf; wel eindigen drie paragrafen met een soort opsomming: 4.1., 7.3. en 9.3. Het effect verschilt per geval en is met name in de laatste paragraaf belangrijk.

In 4.1. wordt de slotzin van de voorlaatste pericop ('Behoeft aan warmte.') in dubbel opzicht gevarieerd: 'Behoeft' wordt 'Haken' en 'Hunkeren', 'warmte' wordt 'eenheid'. Het opsommingskarakter komt daarbij vooral tot uitdrukking door de accolade die achter de onder elkaar staande werkwoorden 'Haken' en 'Hunkeren' staat: dit tweetal krijgt daardoor het karakter van een paradigma, dat met andere begrippen ('Verlangen' bij voorbeeld) zou kunnen worden uitgebreid. De inhoudelijke samenhang tussen de twee laatste pericopen is weinig verrassend.

Dat kan niet gezegd worden van de samenhang in de opsomming aan het einde van het boek (9.3.). Dit is ook op het eerste gezicht al geen opsomming om zichzelf wil, maar een opsomming met een samenvattend karakter: het hele levensverhaal dat de roman geboden heeft, wordt aanvankelijk samengevat in de vier karakteristie-

ken 'precisie, optimisme, positieve instelling, negatieve instelling'. Onverwacht en in zekere zin ongepast wordt tenslotte het begrip 'eewigheid' aan deze karakteristieken van een levensverhaal toegevoegd. Het is niet door de zinsbouw dat dit meegedeeld wordt, maar door het paradigma dat deze zinsbouw als het ware doorbreekt. Op deze manier wordt 'eewigheid' een karakteristiek van Gerrits levensverhaal. Een dergelijke annexatie met verstrekkende gevolgen (het toevoegen immers van een nieuwe dimensie) heet in de algebra een eenvoudige lichaamsuitbreiding. Het is een begrip dat een cruciale rol speelt in Krols enige jaren na *De chauffeur verveelt zich* geschreven verhaal 'Eenvoudige lichaamsuitbreidingen',¹ en dat zeker op deze plaats ook in verband gebracht kan worden met wat Krol elders heeft gezegd over de versnelling die tegen het einde van een roman optreedt.²

De derde opsomming (7.3.) is van dien aard dat ik liever van bezwerende herhaling met variaties zou willen spreken. Omdat Stevick hiervoor een aparte categorie reserveert, ga ik daar bij de bespreking van de volgende categorie op in.

Met bezwerende herhaling (k)

Het einde van 7.3. onderscheidt zich duidelijk van alle andere, doordat er in vijf zinnen van vrijwel identieke structuur een verwante inhoud wordt geformuleerd. Bovendien staat deze hele pericoop cursief gedrukt, waardoor de indruk versterkt wordt dat het om geciteerde zinnen gaat of om een ready made:³ *'Gelaten ondergaat de*

[1] In: *Halte opgeheven* pp. 184-212. Elders heb ik een toelichting gegeven bij het titelbegrip. Hoogteijling omzeilt in een reactie op mijn artikel juist deze kernkwesie van dit verhaal (en daarmee ook van ander werk van Krol) door niet het wiskundige denken maar het traditionele dan wel absurdistische denken in literatuur en filosofie als de steen om Krols nek te beschouwen. (Respectievelijk in: Ad Zuiderent, 'Waarom Gerrit Krol van Groningen naar Amsterdam reist via Göttingen'; en in: J. Hoogteijling, 'Krols Odyssee') [2] *De schriftelijke natuur*, p. 15. Zie ook de volgende uitspraak: 'Er zijn van die beelden – net als in een film: als het laatste woord gevallen is, dan wordt het beeld vaag, of maakt plaats voor een indrukwekkend vergezicht; de muziek die de hele film door in alle toonaarden was opgedoken, komt nu definitief naar voren in majeur, om aan te geven hoe je op de vertoonde geschiedenis moet terugkijken: positief en zegevierend.' (*De weg naar Sacramento*, p. 79) [3] Deze pericoop valt, zoals gezegd, niet onder de plaatjes omdat het gebruikte lettertype en lettercorps die van de boektekst zijn.

*heer T. de ceremonie van het opspelden van het insigne. Opgewekt kwijt mevr. U. zich van haar officiële taak. Bedachtzaam opent de heer V. het jubileumcadeau. Aandachtig en met veel plezier bekijkt de heer W. het zojuist opgespelde insigne. Zonder merkbare problemen speldt mevr. X. haar man het insigne op zijn revers.*³ (p.96)

Anders dan Stevick in het algemeen voor een dergelijk einde veronderstelt, is het effect van deze opsomming niet poëtisch. Het is eerder zo dat nu benadrukt wordt dat allerlei anoniemi in hun leven succesrijk zijn; een aaneenrijging van successen die in tegenstelling staat tot het weinig geslaagde bestaan van Gerrit op dat moment. Ook valt aan deze opsomming een kritische functie toe te kennen: wie gehuldigd wil worden, zal niet voortdurend van plaats moeten veranderen in de samenleving. In termen van de door de titel aangedragen thematiek: verveling wordt beloond. Dat wordt nog verduidelijkt door het herhalende in de formulering.

Paragrafen met een open einde (O)

Menige gebeurtenisreeks in het leven wordt niet afgesloten. In dat opzicht imiteert een open einde in een roman of romanfragment het leven. Juist daardoor echter ervaren lezers het vaak als een schok: het botst met een van de meest elementaire en universele impulsen tot het maken van patronen (alsof de chaos van de ervaring doordringt in de orde van het kunstwerk). In het zo zwak gedefinieerde en flexibele genre dat de roman is, is het open einde een van de weinige middelen waarmee gevoel voor formeel fatsoen te schokken valt. Wat overigens niet wil zeggen dat dat ook altijd gebeurt.

Behalve op imitatie kan het open einde volgens Stevick ook gebaseerd zijn op komische principes; soms zelfs op beide tegelijk.¹ Alleen in romans die in hun geheel komisch zijn, is de lezer er zijns inziens op *voorbereid* open einden komisch te vinden.²

'Open einde' is een relatief begrip, want er is altijd wel in enig opzicht sprake van afsluiting met een cadens. Ook het einde van een paragraaf of hoofdstuk in *De chauffeur verveelt zich* is dus nooit in alle opzichten open. Dat geldt zeker voor die paragrafen waarvan het einde meer omvat dan de slotzin. Anderzijds is een dergelijk einde zelden geheel gesloten. Vraagzinnen, lapidaire constructies, het onverwacht afbreken van vertelde handeling, het onderbreken

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, p. 59. [2] Ibidem, pp. 69-73.

van een mogelijk nog niet geëindigde gedachtenreeks, enzovoort, het zijn tegelijkertijd botsingen met de lezersverwachting en middelen waarmee een einde met cadensen op verschillende niveaus toch opengebroken wordt.

Het sterkst gebeurt dat met de vraagzin ("Wat is omgeving?") die aan het einde van 1.3. volgt op een lange en belangrijke kosmische cadens. Wat grondig afgesloten lijkt (volgens de zwaarwegende categorieën *c*, *g* en *i*), wordt met een paar woorden weer opengebroken – het verhaal kan als het ware toch verder gaan.

De andere vraagzinnen aan het einde hebben in veel mindere mate dat openbrekende karakter; het zijn retorische vragen, of de aard van hun wending ten opzichte van het voorafgaande is minder duidelijk. Het eerste is het geval in 5.0. ("[...] ik had heel gemakkelijk kunnen denken dat ik wraak moest nemen, nietwaar?"), het tweede in 9.1., waar het open karakter van het einde minder bepaald wordt door de vraagvorm van de regels van Du Perron dan door het feit dat deze regels volkomen onvoorbereid worden geciteerd. Daarmee lijkt het einde van 9.1. meer op dat van 7.0. en dat van 8.2., waar respectievelijk Piggelmee en *Future Shock* zonder enige vooraankondiging ter sprake komen, *alsof* het om personages, boeken (of versregels) gaat waarmee de lezer al wel vertrouwd is. Ook het einde van 3.1. hoort tot deze subcategorie: ten eerste wordt in de slotpericoop, in tekst tussen haakjes, ineens een moment geïntroduceerd dat in de chronologie in hoofdstuk 7 thuishoort; ten tweede wordt daaraan in de slotzin onverwacht de mededeling toegevoegd dat 'Marie de hele dag weg' is.

Andersoortige introducties aan het einde van een paragraaf zijn die van Roessing (2.2.) en van T., U., V., W. en X. (7.3.). Van al deze eindén is dat van 7.3. het meest als een open einde te beschouwen, en wel om twee redenen: de tekst van de slotpericoop houdt op geen enkele wijze direct verband met die in andere pericopen, en in deze slottekst staat geen enkele formulering die het karakter heeft van een filosofische, temporele of metaforische vertelverbreding. De cadens is slechts een syntactische.

Verwant aan de wending in de slotpericoop van 3.1. is die aan het einde van 2.0. Hier is het echter niet de vragende, maar de gebiedende wijs ('Keer het eens om') die de lezer schokt en aan het denken zet, aan het lateraal denken zelfs.

Traditioneler open eindén dan die welke op duidelijke cadensen volgen, geven 4.0. en 8.0. te zien, waarin niet Gerrit of een hogere

vertelinstantie het laatste woord hebben, maar respectievelijk Marie en Isis. De slotpericoop van 4.o. begint met de zin 'Ik was er nog niet mee klaar', vervolgt met het vertellen van de met die zin verantwoorde handeling en eindigt met een commentaar van Marie hierop; Gerrit reageert daar niet meer op, noch in woorden, noch in daden. Het effect van open einde wordt in dit geval versterkt, doordat deze slotpericoop eindigt op een vollopende rechterpagina, waardoor de lezer pas bij het omslaan ziet dat de paragraaf echt is afgelopen.¹

Dit laatste is niet het geval in 8.o. Wel benadrukt de slotzin, 'Dat zette haar [= Isis, AZ] aan het peinen', in zekere zin dat er een vervolg komt op de eerder vertelde handeling; maar dit komt niet. Pas wie de slotzin interpreteert als: 'Eindelijk had ik [= Gerrit, AZ] woorden gevonden die zij niet meer kon weerspreken', legt nadruk op het afronden van iets.

Al gebeurt het, zoals gezegd, vaker dat de laatste paragraaf van een hoofdstuk een open einde heeft, geen van die open einden wordt zo weinig openlijk door een cadens in toom gehouden als dat van hoofdstuk 8 (8.4.):

'Een lamp vernield, een schemerlamp. Alleen om te laten zien hoe zwak die rommel tegenwoordig is en gedacht aan wat ik nog beschrijven zal: / Een door de zon beschenen daklijst (einde van de dag). / Een lus in een boorgat (van bovenaf gezien). / De steel van een afgesneden bloem in het water. / De geur van een gestreken en opgevouwen, nog van het strijkijzer warme, zakdoek. / En waarom ik geen kunstenaar ben. / Gedacht aan Stadskanaal en aan die dagen dat de Amerikaanse kunstenaar Ruscha er rondliep. Foto's nemen van bruggetjes en dan van beide kanten, voor heel veel geld, wat ik die man niet kwalijk neem, die moet ervan bestaan, maar de organisatoren. Voor wie die bruggetjes iets betekenen wint het idee om ze te fotograferen niet aan kracht als dit idee, dat heb ik al vaker gezegd, ook nog eens wordt uitgevoerd, dat is geen kunst. // Ik persoonlijk heb liever... (iets abstracts).' (p. 122)

Niet alleen eindigt deze paragraaf met een concentratie op allerlei

[1] De rol van het zetten in datgene wat lezers als een al dan niet afgeronde eenheid ervaren, moet niet onderschat worden. Zo valt pas met behulp van het typoscript vast te stellen dat de eerste drie regels van p. 33 niet als een aparte pericoop moeten worden gelezen (wat op grond van de inhoud mogelijk zou zijn), maar dat zij deel uitmaken van de pericoop die halverwege p. 32 begint.

details, de slotpericoop bestaat zelfs uit een onvoltooide, of onbevredigend voltooide, zin. De lezer mag zelf de woorden voor dat abstracte invullen.

Toch valt ook op het open karakter van dit einde wel degelijk af te dingen: ten eerste is de slotzin na weglating van de leestekens wel volledig; ten tweede is de voorkeur voor 'iets abstracts' als een zinnig en afdoend antwoord te beschouwen op het soort ultraconcrete kunst dat door iemand als Ruscha werd gemaakt; de redenering is dus ten einde.

Ook in ander opzicht is er aan het einde van 8.4. sprake van een afronding, een cyclische afronding zelfs, want er valt gemakkelijk verband te leggen met het begin van hetzelfde hoofdstuk. Daar bezoekt Gerrit een tentoonstelling in het New Yorkse Guggenheim Museum, waarover hij opmerkt dat hij het meeste al in Winschoten had gezien; aan het einde van dit hoofdstuk denkt hij aan de activiteiten van de Amerikaanse kunstenaar Ruscha in de provincie Groningen. Zowel aan het begin als aan het einde wordt dus de aandacht gevestigd op de relatie tussen de drie begrippen kunst, Groningen en Amerika.

Er is dus geen absoluut verschil tussen een open einde en een einde door cadensen. Vaak gaan ze samen. Op grond van het voorafgaande kun je je zelfs afvragen of Stevicks opvatting dat een open einde altijd een schokeffect teweeg brengt, niet eerder voor de negentiende-eeuwse roman geldt dan voor de formeel zoveel diffusere romans uit onze eeuw.

Een vergelijking tussen de tweede versie van het manuscript, de persklare kopij en de definitieve tekst

De wijzigingen van de paragraafeinden zijn in het algemeen minder omvangrijk en minder ingrijpend dan die van het begin. Er valt ook minder gemakkelijk een structurerende functie aan toe te kennen. Wel is er een aantal opmerkelijke inhoudelijke wijzigingen, maar ook die zijn veelsoortiger en daardoor minder eenduidig structurerend dan die aan het begin.

In de wijzigingen van het einde vallen vijf categorieën te onderscheiden: A. totale veranderingen; B. toevoegen van plaatjes; C. vervallen van pericopen of alinea's; D. toevoegen van pericopen of alinea's; E. inhoudelijke veranderingen.

A. *Totale veranderingen* De paragrafen waarbij het einde in het manuscript een totaal ander is dan dat in het boek, zijn 2.1. en 2.2. In beide gevallen is de wijziging verbonden met de verplaatsing van de segmentgrens, die al eerder ter sprake kwam.¹ In beide gevallen is een structurerend begin van de volgende paragraaf een belangrijkere factor geweest dan het einde van de vorige. Dat neemt niet weg dat het karakter van het einde wel veranderd is.

In het manuscript eindigde 2.1. met een soort samenvattende opsomming ('TBI: Tolerance by Inequality / TBE: Tolerance by Equality'); het open karakter van dit einde is door de verplaatsing van de segmentgrens verdwenen: in kopij en boek is 2.1. een afgeronde verteleenheid, die eindigt met de beschrijving van het voltooien van een handeling.

In zekere zin is dat ook in 2.2. het geval. De oorspronkelijke, weliswaar samenvattende, maar toch tamelijk open slotpericoop 'Werken of: het raadsel mens.' heeft het veld moeten ruimen voor een lange, vertellende pericoop. Die veroorzaakt enerzijds een breuk in deze paragraaf, want meer dan in 2.0. en 2.1. wemelt het in 2.2. van de pericopen waarin alleen maar gedachten worden geponeerd; de breuk wordt versterkt door de beginzin van de slotpericoop: 'Tóén had ik uit Italië weg moeten gaan.' Hierin wordt immers de handeling wel voortgezet, maar met andere gevolgen dan eerder: de verveling sluipt binnen. De afronding van deze pericoop is overigens minder nadrukkelijk dan die van 2.1.; het einde is ten dele open gebleven.

B. *Toevoegen van plaatjes* Aan de vorige categorie verwant zijn de wijzigingen waarbij de segmentgrens is opgeschoven doordat plaatjes zijn toegevoegd. Hierbij speelt overigens alleen het einde van de paragraaf een rol: de plaatjes op pp. 44-45 en 80 staan vóór het nummer van de volgende paragraaf (in beide gevallen de beginparagraaf van een nieuw hoofdstuk) en horen daarom bij de voorafgaande; hun positie verschilt niet wezenlijk van die van het plaatje op p. 134, dat om al eerder genoemde redenen² niet op de paragraaftekst volgt, maar tussen de tekstpagina's is opgenomen.

De toevoeging van plaatjes aan het einde van 2.2., 6.2. en 9.3. grijpt diep in. Meer dan bij andere wijzigingen lijkt het toeval hierbij overigens een rol te hebben gespeeld. Krol zei mij namelijk te betwijfelen of hij het plaatje op pp. 44-45 ook zou hebben opgenomen als

[1] Zie hierboven, p. 334. [2] Zie hierboven, pp. 349 vlg.

2.2. op een linkerbladzij zou zijn geëindigd – hij zou dan immers tussen tekst en plaatje met een opvallende, witte rechterpagina hebben gezeten.

In het manuscript is nog geen enkele aanwijzing te vinden dat deze drie plaatjes in het boek zouden komen, laat staan op welke plaats; voor de andere vier plaatjes was al wel plaats ingeruimd.¹ De plaatjes na 2.2. en 6.2. hebben zowel het karakter van een hoofdstukafrondding als van een vooruitwijzing. In het eerste geval gaat die vooruitwijzing echter vrijwel geheel schuil achter de kosmische cadens. Deze cadens wordt ook door de andere twee plaatjes bewerktstelligd dan wel versterkt.

c. Vervallen van pericopen of alinea's Anders dan bij de totale veranderingen is bij het vervallen van pericopen of alinea's telkens maar één paragraaf betrokken. Sommige eliminaties hebben al plaatsgevonden voordat het manuscript tot kopij werd, andere pas in de kopij. De motieven tot eliminatie van een slotpericoop, -alinea of -zin zijn niet onder één noemer te brengen.

Tot de eliminaties die de kopij niet gehaald hebben, behoort het einde van 0.1., waar Krol drie maal een zin heeft overwogen waarin stond dat de titel van zijn boek 'De weg naar de geprogrammeerde rechtvaardigheid' is of zou zijn. Ook op de stofmappen waarin hij het manuscript bewaarde, is die overweging terug te vinden,² maar in de kopij al niet meer. Mogelijk vond Krol het toch prematuur al in hoofdstuk 0 zoveel nadruk te leggen op zelfreferentie.

Bestaat er van genoemde zin nog een getypte versie, een overwogen maar weer geschrapt einde van 8.2. heeft zelfs dát stadium nooit bereikt. Kennelijk was het eerder een aanzet tot een einde dan een serieuze kanshebber daarvoor. Krol heeft een mogelijkheid gezocht om de abrupt gepresenteerde kwestie van het onleesbare *Future Shock* te veralgemenen. Die expliciete veralgemeningen heeft hij al gauw verworpen, wat betekent dat hij de lezer zelf wel tot die veralgemening in staat achtte.

Het einde van 6.1., 8.0., 8.4. en 9.1. is pas in de kopij besnoeid. Daarvan is de inkorting van 6.1. het meest rigoureuus: een pericoop van drie alinea's, waarin betrekkelijk uitgebreid nieuwe feiten met betrekking tot de omstandigheden van Gerrit en Marie worden ge-

[1] Zo heeft pas de typograaf in 1.1. de woorden 'bovenstaande figuur' vervangen door 'nevenstaande figuur'; daarmee vaststellend dat bedoeld plaatje op p. 22 zou komen. [2] Zie hierboven, p. 209.

presenteerd – hun geld is op en Gerrit zal daarom weer een baan moeten gaan zoeken. Deze pericoop is kennelijk aanvankelijk wel als kopijtekst uitgetypt, want tussen het einde van 6.1. en het begin van 6.2. is in het kopijblad een grote strook papier weggeknipt. Door dit te doen heeft Krol de mogelijkheid opengelaten dat Gerrits zoeken van werk door andere motieven dan louter financiële is ingegeven. Die andere motieven worden in de tekst 'Answer the call... of the sea', aan het einde van het hele hoofdstuk dus, geformuleerd. Weliswaar had Gerrit al eerder na hun terugkeer in Nederland geldzorgen gehad, maar die zorgen waren toen nog betrekkelijk hypothetisch.¹

Kennelijk vanwege hun beperktere omvang heeft Krol bij het verwijderen van de drie andere stukken tekst de schaar niet nodig geacht; met viltstift heeft hij het werk grondig gedaan.

D. Toevoegen van pericopen of alinea's Van toevoeging van een alinea of pericoop is sprake aan het einde van drie paragrafen: 2.2. 8.1., 8.4. Niet alleen is in 2.2. de slotpericoop uit het manuscript, 'Werken of: het raadsel mens.', vervangen door een lange, vertellende pericoop, ook heeft Krol in de kopijfase de nieuwe slotalinea in tweeën gesplitst. Een identieke minieme wijziging tussen manuscript en kopij heeft plaatsgevonden aan het einde van 8.1.

De wijziging van het einde van 8.4. is in twee fasen verlopen. De slotpericoop in het manuscript is dezelfde als die in het boek. In de kopij is echter aan de zin 'Ik persoonlijk heb liever... (iets abstracts),' in Krols schreefloze typeletter de zin 'En waarom ik geen kunstenaar ben.' toegevoegd, gevolgd door een vijftigtal typaanlagen die met viltstift vrijwel onzichtbaar gemaakt zijn, maar die ik ontcijfer als: '(Handen voor de ogen, want nu ga ik diep nadenken.)' Nog in het allerlaatste stadium, tussen kopij en boek, heeft Krol dit einde dus weer in zijn oorspronkelijke staat teruggebracht, door de zin 'En waarom ik geen kunstenaar ben' te verplaatsen naar de voorafgaande pericoop, aan het einde van een opsomming van onderwerpen die nog beschreven zullen worden. In hoofdstuk 9 komt hij inderdaad terug op de vraag 'Waarom ik geen kunstenaar ben'; de

[1] Op Texel bedenkt Gerrit op een somber moment dat zij binnen korte tijd geen cent meer zullen bezitten (p. 63). Maar omdat zij later in Groningen een huis kopen (pp. 74, 75), ben je geneigd dit sombere toekomstperspectief op rekening te schrijven van het algehele gevoel van malaise dat Gerrit besluipt.

'finale van dit boek' (p. 133) zet er zelfs mee in. Kennelijk vond Krol dat nadruk op deze kwestie in het slothoofdstuk een eerdere nadruk overbodig zou maken. In plaats van een, even overwogen, dramatisch einde (het verbergen van het gezicht) is het einde van 8.4. weer open geworden, zoals in de manuscriptfase.

E. *Inhoudelijke veranderingen* Ook de inhoudelijke wijzigingen van het paragraafeinde leveren geen duidelijk patroon op. Wel geven zij signalen van inhoudelijke kwesties die waarschijnlijk vaker voor Krol een rol hebben gespeeld. Hoofdmoot vormen de wijzigingen op grond van dramatische motivatie (2.1., 3.1., 6.1. en 7.0.); andere inhoudelijke wijzigingen hebben te maken met de verschuiving van het accent van handelen naar denken (5.0.), explicitering van het einde (7.1.), zelfreferentie (0.1. en 9.3.), topografie (1.2. en opnieuw 3.1.) en tijdsaanduiding (4.0. en opnieuw 9.3.).

E I. *Dramatische motivatie* 'Dramatische motivatie' betekent dat de wijziging, direct of indirect, op de handelingssituatie betrekking heeft. De term impliceert niet dat in de daarmee aangeduide gevallen de dramatische lijnen zijn aangedikt; ze zijn juist afgezwakt. Zo stond in het manuscript aan het einde van 7.0. dat het vrouwtje van Piggelmee 'steeds meer de pest in' had, 'omdat Piggelmee op zijn tochten kennismaakte met andere kaboutervrouwtjes'. In kopij en boek kwam te staan dat zij 'steeds venijniger' werd, 'omdat Piggelmee zo vaak van huis was.' Enerzijds is daarmee haar motief neutraler geworden en meer gebaseerd op vermoedens, anderzijds is haar houding tegenover Piggelmee duidelijker. De uiteindelijke tekst strookt tevens beter met wat de lezer over Gerrit weet. Die heeft sinds zijn vlucht naar Amsterdam geen andere vrouwen meer gezocht; misschien maakt dat feit het ontstaan van de kloof tussen hem en Marie wel schrijnender.

Een vergelijkbaar geval van neutralisering van emoties die verbonden zijn met de handelingssituatie, levert de wijziging aan het einde van 3.1. Deze wijziging hangt mogelijk samen met het feit dat de slotpericoop de anticiperende retroversie bevat waarin Gerrit, vanuit zijn toekomst in Groningen, geëmotioneerd terugkijkt op het moment waarmee paragraaf 2.1. zowel begint als eindigt: zijn vertrek van het vliegveld van Palermo. In het boek begint deze pericoop met: '(Ik zou niet moeten spotten met mijn functie. [...])'. In het manuscript stond in plaats van 'functie' aanvankelijk 'verdriet', vervolgens 'mislukking'. In de kopij is 'mislukking' doorgestreept, eerst

vervangen door 'successen' en tenslotte door 'functie'. Op die manier wordt de weg zichtbaar van uitgesproken emotie ('verdriet') via geïmpliceerde emotie ('mislukking') en ironie ('successen') naar neutraal-zakelijke beschrijving ('functie'). De eerste twee versies passen vooral bij het moment vanwaaruit teruggeblikt wordt (hoofdstuk 7 dus); de uiteindelijke versie is in overeenstemming met de voorafgaande vijf pericopen, waarin met een functie, en met de taal van die functie gespot wordt; ook deze spot komt overigens voort uit Gerrits gevoel dat hij aan het mislukken is, dat wel.

Ook aan de hierboven beschreven verschuiving en weglating van pericopen aan het einde van respectievelijk 2.1. en 6.1. ligt een dramatische motivatie ten grondslag. In 2.1. maakt een open einde plaats voor de beschrijving van het voltooien van een handeling. Hoofdstuk 6 blijft, nu aan het einde van 6.1. het negatieve facet van financiële problemen verdwenen is, een hoofdstuk van nieuw begin, opbouw en hoop.

Aan dramatische motivatie verwant is de wijziging aan het einde van 5.0., waar een verschuiving plaatsvindt van de beschrijving van gedachten op het moment van handelen naar die van gedachten achteraf. In het manuscript eindigde deze paragraaf aanvankelijk met: 'Ik had geen zin om Kabouter te worden. Ik wilde gelukkig zijn.' Aan deze laatste zin is met pen toegevoegd: 'en het was goed dat ik dat wilde, want ik had, dat zeg ik, heel gemakkelijk kunnen denken dat ik wraak moest nemen nietwaar?' In de kopij zijn nog wat details in de formulering gewijzigd, zodat de tekst daar, en later in het boek, luidt: 'Ik had geen zin om Kabouter te worden. Ik wilde gelukkig zijn en het was goed dat ik dat wilde, want ik had heel gemakkelijk kunnen denken dat ik wraak moest nemen, nietwaar?' De aandacht verschuift uiteindelijk van een personage dat over zijn doen en laten nadenkt naar een personage dat over zijn denken over zijn doen en laten nadenkt.

E 2. *Explicitering van het einde* Een einde waarin na wijziging veel meer nadruk is komen te liggen op het feit dat er een redenering wordt afgerond, is dat van 7.1. Daarin is in de manuscriptfase in handschrift het woord 'Samenvatting' toegevoegd.

E 3. *Zelfreferentie* De twee paragrafen aan het einde waarvan wijzigingen zijn aangebracht die met zelfreferentie samenhangen, zijn aan het begin en aan het einde van de roman te vinden: 0.1. en 9.3.

Vond Krol in het eerste geval – waarin in de manuscriptversie aanvankelijk op de woorden ‘De weg naar de geprogrammeerde rechtvaardigheid’ de toevoeging ‘dat wordt misschien de titel van dit boek’ volgde¹ – zelfreferentie misschien prematuur, in het laatste vond hij het waarschijnlijk overmatig.

Na de vele zelfreferenties in de loop van hoofdstuk 9 speelt de opsomming van een aantal karakteristieken van Gerrits levensverhaal aan het einde van 9.3. de rol van afronding. In het manuscript werd de reeks afrondende pericopen nog voorafgegaan door de pericoop: ‘Opgave. Waar gaat dit boek over?’ Nu komen er in de boektekst wel meer, al dan niet expliciet als zodanig aangeduide, opgaven voor;² die opgaven worden over de grenzen van het boek heen aan de lezer voorgelegd, maar het zijn tezelfdertijd opgaven voor de hoogste vertelinstantie of voor het personage. Kennelijk wilde Krol aan het einde van de roman duidelijkheid in de rolverdeling: de samenvatting wordt in het boek zelf gegeven. Dat hij vervolgens deze duidelijkheid relativeert door de hoop uit te spreken op een ontmoeting met lezers en lezeressen, is een andere zaak.

E 4. *Topografische wijzigingen* Een tweetal wijzigingen op topografisch vlak, waarbij nieuwe spooknamen ontstaan (1.2. en 3.1.), geeft zicht op de diversiteit van Krols motieven. 1.2., waarin het verlangen naar een bestaan elders een belangrijke plaats heeft, eindigt in het manuscript met de pericoop: ‘Nieuw-Guinea. Dat was het eenvoudigste in die jaren. Ik wilde ook best naar Afrika.’ In de kopij was deze tekst aanvankelijk vrijwel identiek (‘ook’ was ‘trouwens ook’ geworden); pas in een laat stadium is ‘Nieuw-Guinea’ met viltstift onleesbaar gemaakt, en vervangen door ‘Suriname’. Het is ongetwijfeld een historische reden die Krol tot deze wijziging heeft gebracht: de overdracht van Nieuw-Guinea aan Indonesië in 1962. Dat jaartal zou de chronologie verstoren, want 1.0. speelt al in ‘Winter ’63.’ Wanneer Gerrit later, op zijn zwerftocht door Amsterdam, door het zien van een intercontinentaal vliegtuig aan Nieuw-Guinea denkt, geldt die gedachte dus niet meer een plaats waarnaar hij eerder verlangd heeft, maar een willekeurige verre plaats. In zekere zin is dit ‘Nieuw-Guinea’ net zo’n spooknaam als ‘Palermo’ aan het begin van 2.1.³

[1] Een volgende formulering luidde: ‘dat zou misschien de titel van dit boek zijn geworden.’ [2] Niet expliciet als zodanig aangeduid is bij voorbeeld: ‘Tel het aantal fonteinen in dit boek.’ (p. 97) [3] Zie hierboven, p. 312.

De wijziging van plaatsnamen in 3.1. levert ook een spooknaam op, maar heeft mede tot gevolg dat plaatsnamen op verschillende plaatsen in de romantekst met elkaar in overeenstemming worden gebracht. In het manuscript stond aanvankelijk: 'Ik zie een kleine palm van Genua () en het vliegveld van Palermo, op de middag dat ik met mijn ponskaarten terug naar Genua ging.' In verschillende fasen heeft Krol de plaatsnamen hierin veranderd; aanvankelijk het eerste 'Genua' in 'Syracuse', en 'Palermo' in 'Milaan'; later het tweede 'Genua' in 'Rome'. Pas in de kopij is 'Milaan' doorgestreept en weer veranderd in 'Palermo'. Deze verandering van plaatsnamen is een kwestie van correctheid ten opzichte van eerdere vermelding van die namen: er wordt nu niet gedacht aan niet eerder vermelde voorvallen in Genua of Milaan, maar aan het voorval dat in 2.1. centraal staat. De haakjes na de vermelding van de palm in Genua/Syracuse kan Krol niet vullen, want er is in 2.1. geen sprake van een palm. Gevolg van een en ander is dat de palm een 'spookpalm' wordt en de naam 'Genua' – in de mini-pericoop 'Zarzaitine. De pijpleiding naar Genua.' (7.4.) – een spooknaam: Gerrit denkt aan een plaats die elders in de roman niet genoemd wordt. Anders dan een spooknaam op handelingsniveau is deze niet storend; gedachten zonder concreet verband met andere passages komen wel vaker voor in *De chauffeur verveelt zich*.

E 5. *Wijzingen in de tijd* Ook de twee wijzigingen aan het einde van een paragraaf die verband houden met de tijd, zijn van zeer verschillende aard. De ene (4.0.) impliceert handhaving van de chronologie, met de andere (9.3.) worden realistische tijdsgrenzen doorbroken.

In de manuscriptversie van het einde van 4.0. staat aanvankelijk dat Gerrit door 'Marie die haar buik tegen de dwarsstang van de grasroller perst', ervan beschuldigd wordt dat hij niet genoeg van haar houdt. Eerst in handschrift en later in typeletter is de beschreven situatie veranderd in: 'Marie die haar kerstdiner voorbereide.' Er kan een dramatische motivatie aan deze wijziging ten grondslag hebben gelegen: Gerrit en Marie zaten op Texel immers in een vakantiebungalow; daar past grasmaaien minder goed dan bij een eigen huis. De uiteindelijk beschreven handeling is er echter tevens een die veel duidelijker aan een bepaald tijdstip gebonden is en daardoor past bij de beschrijving van de periode op Texel. Deze is van nogal wat tijdsaanduidingen voorzien, niet alleen van begin ('eind september') en einde ('junidag'), maar ook van allerlei andere momenten: onder de 'novemberstormen' is het nog knus, op 'een van de

eerste dagen van januari' voelt Gerrit zich niet goed en op een 'mid-dag in maart' begint de escalatie van de problemen tussen hem en Marie. In deze reeks tijdsaanduidingen past de voorbereiding van het kerstdiner beter dan het grasmaaien: de chronologie wordt er nadrukkelijk door gehandhaafd.

De tijdswijziging aan het einde van 9.3. is van andere aard en van een andere orde. In het manuscript stond eerst onder de getypte tekst in handschrift: 'Fairbanks, aug. 1972'; 'aug.' werd via 'nov' veranderd in 'sept.' en '1972' in '1978'. Wat in overeenstemming was met de werkelijkheid van Krols aanwezigheid in Alaska is dus een verrassende datum in de toekomst geworden, een wijziging met nogal wat consequenties voor de totale interpretatie van de roman.

Conclusies

Evenals het begin van de paragrafen wordt het einde ervan door een scala van factoren bepaald; slechts voor een deel kunnen die als structuursignalen worden beschouwd. Ten aanzien van het einde geldt dat Krols hoofdcriterium voor de hoofdstukindeling ook een belangrijke rol speelt bij de indeling in paragrafen.

Dat hoofdcriterium is de verbreding van de zintuiglijke indruk tot metafoor van de relatie tussen mens en wereld, de kosmische cadens (categorie *i*). De drie hoofdstukken die niet met deze cadens eindigen (0, 7 en 8), nemen elk een bijzondere plaats in.

In hoofdstuk 0 wordt aan het einde van twee paragrafen de toekomstverwachting in een ruimtelijk beeld beschreven, zodat er toch zoiets als een norm gesteld wordt. Alleen in de hoofdstukken 7 en 8 onttrekt niet alleen de slotparagraaf zich aan deze cadens, maar ook het merendeel van de andere paragrafen; buiten deze hoofdstukken wordt in 75% van de gevallen het paragraafeinde mede bepaald door deze cadens. In hoofdstuk 7 stapelen, zoals gezegd, de problemen zich voor Gerrit dermate op dat een einde van de slotparagraaf op het niveau van de handeling (categorie *e*) al als een bevrijding kan worden beschouwd; verruimende metaforen zijn overbodig. De mengvorm van versmalling en open einde in het daaropvolgende hoofdstuk benadrukt de functie van de positie kort voordat het einde begint, zoals Krol die elders geformuleerd heeft: '[...] vlak voor de apotheose is er een kort, etherisch drijven, wachten op iets, opstijgen naar iets... en WAM!, daar is het dan. Finale. Ontknoping.'¹

[1] 'Jaap Holm en z'n vrienden', p. 59. Er zijn tegen het einde van *De chauf-*

Er is geen principieel verschil tussen deze formulering en de opvatting van Stevick dat een open einde onder andere betekent dat interpretatie wordt opgeschort.¹ De dubbelzinnigheid van bepaalde af rondingen blijkt wel hieruit dat het einde van deze paragraaf aan hoofdstuk 8, ondanks dit open einde, een cyclisch karakter geeft. Een karakter dat wel bij de *picaro past*, want diens voortgang in tijd en ruimte wordt vooral gekenmerkt door herhaling.

Bij de kosmische cadens speelt tot twee maal toe het later toegevoegde plaatje aan het einde van het hoofdstuk (2 en 9) een belangrijke rol. De personages aan het begin van hoofdstuk 3 zijn dezelfde als die aan het einde van hoofdstuk 2: Gerrit en Roessing. Er valt daarom wel iets over de opvatting te zeggen dat het over twee pagina's verdeelde plaatje van treinen op weg naar de zon de metaforische overbrugging vormt van een onduidelijke tijdsspanne. De twee ontmoetingen met Roessing komen ook veel verder uiteen te liggen dan zonder dit plaatje het geval zou zijn geweest.

Geen enkele afsluiting in *De chauffeur verveelt zich* is definitief, dat moet worden vastgesteld. De combinatie van filosofische verbreding (categorie *g*) en open einde komt veelvuldig voor, en zelfs aan het einde van het boek zijn er inhoudelijke en formele factoren die een definitieve afsluiting verhinderen: het uitgesproken verlangen naar een ontmoeting met de lezer (categorie *d*) en het op het laatste moment door Krol aangebrachte jaartal in de toekomst.

Anders dan voor het begin van de hoofdstukken wordt er door het einde ervan geen duidelijke tweedeling in de roman gecreëerd. Val len er op grond van het begin twee grote bogen te construeren (hoofdstuk 0 t.m. 5 en hoofdstuk 6 t.m. 9), de bogen van meer dan één hoofdstuk die op grond van het einde geconstrueerd kunnen worden, zijn korter en blijven beperkt tot de eerste helft van de roman. Zo is de beschrijving van de ondergang van de mens, aan het einde van hoofdstuk 1, zo intens dat alles wat erop volgt wel als leven in een soort extra-tijd beschouwd moet worden. 'Het gevoel dat wij allemaal allang gestorven zijn,' heet dit verschijnsel elders in Krols werk.² Dit einde valt te verbinden met de beginpericoop van o.o., de merkwaardige beschrijving van een leven onderzee.³

feur verveelt zich meer van zulke momenten van etherisch drijven.

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, p. 87. [2] *De ziekte van Middleton*, p. 163. [3] Zie over deze pericoop en de reikwijdte ervan hierna, pp. 407 vlgg.

Een afronding van een duidelijke verhaallijn die niet aan het einde van een hoofdstuk plaatsvindt, maar aan het einde van een willekeurige paragraaf, is die van 2.1., waarin het al herhaalde malen (aan het begin van 1.0., 2.0. en 2.1.) nagestreefde geluk in alle hevigheid gerealiseerd is.

Wel weer het einde van een hoofdstuk vormt de afronding op handelingsniveau van 3.2., de terugkeer van Gerrit en Marie in Nederland (categorie *c*) – de hoofdstukken 2 en 3 worden daardoor te meer tot een eenheid.

De 'definitieve' afronding wordt in de paragraafeinden van hoofdstuk 9 enigszins in het verborgene voorbereid. 9.0. en 9.2. geven door hun verbredend einde (categorie *g*) antwoord op vragen uit respectievelijk 5.0. en 3.0. De draai die 9.1. aan het vervelings-thema geeft, kan alleen met behulp van een hypogram verklaard worden. Nog voor de helft van 9.3. tenslotte klinken geluiden van een peroratio, een definitief einde.

Het hoofdstuk dat eindigt met een kosmische cadens, behoort volgens Stevick tot de sterke conventies van het proza en krijgt daarom bij hem bijzondere aandacht. Uit het onderzoek naar begin en einde van de hoofdstukken in *De chauffeur verveelt zich* blijkt duidelijk dat Krol met deze en andere conventies, zoals die van de picareske roman, vertrouwd is. De picareske verandering van plaats speelt ook aan het einde van veel hoofdstukken en paragrafen in Krols roman een rol, soms in de vorm van weggaan naar elders, vaker in het uitspreken van de behoefte aan verandering (categorie *d*). Dit is met name vlak voor en in hoofdstuk 8 het geval, het hoofdstuk dat op kleine schaal een model is van de picareske structuur van de roman.

Daarmee is Gerrit overigens geen onversneden picaro geworden. Hij beantwoordt bij voorbeeld niet aan het stereotiepe gegeven dat de picaro of neo-picaro zich in de marge van de samenleving beweegt. Het tegendeel is eerder het geval: kenmerkend is juist dat hij een plaats als passend deel van de samenleving ambieert; zijn weigering, aan het einde van hoofdstuk 5 (en daarmee aan het einde van de eerste helft van de roman), om Kabouter te worden en zo de samenleving te saboteren, valt in die zin zelfs te beschouwen als een weigering om zich tegen de samenleving te verzetten en dus ook als een weigering zich te onderwerpen aan de clichés waaraan een picaro behoort te voldoen.

Ook in ander opzicht onderscheidt Gerrit zich van de picaro; aan

zijn conflictsituaties ligt aanvankelijk ook een materiële factor ten grondslag: geldgebrek. Maar op een cruciaal moment, het einde van 6.1., heeft Krol de aanvankelijke vermelding van geldgebrek in de boekversie weggelaten: alsof ook in dit opzicht een al te sterke gelijkenis met de typische *picaresque* ongewenst was. Als er al een rand is waarvan Gerrit voelt dat hij er vlak bij staat, is het niet de rand van de samenleving, maar die van het bereikbare geluk. De kosmische cadens draagt er toe bij dat al het materiële uiteindelijk naar een abstracter niveau wordt getransponeerd.

8. Symbolisering door segmentering

Stevick onderscheidt vier theoretische mogelijkheden voor het verband tussen inhoud en materiële vorm:

- 1 *parallel*: er is een duidelijk verband tussen de inhoudelijke gegevens van een boek, hoofdstuk of episode en de afsluiting door de materiële vorm;
- 2 *botsend*: de inhoudelijke afsluiting van duidelijk samenhangend materiaal is niet de eerst voor de hand liggende; er wordt gespeeld met de betekenis van een verteleenheid;
- 3 *gesuggereerd*: de materiële vorm *suggereert* wel een afsluiting, maar deze is niet expliciet gegeven; de lezer moet dan zelf maar zien te achterhalen wat de afzonderlijke hoofdstukken in een roman betekenen op het vlak van handeling, tijd, thematiek, structuur;
- 4 *onzeker, ambigu*: de materiële vorm laat verschillende mogelijkheden tot afsluiting toe.¹

Het ziet er niet naar uit dat Krol zich in *De chauffeur verveelt zich* tot een van deze mogelijkheden heeft willen beperken. De vierde mogelijkheid speelt met name op die plaatsen een rol waar na afronding van een hoofdstuk ook nog een plaatje volgt. Omdat ook het laatste hoofdstuk daartoe behoort, krijgt de hele roman met terugwerkende kracht een ambigu karakter.

De keuze voor de vierde mogelijkheid vindt steun in een opmerking van D. Hillenius in *Hollands Maandblad* in de tijd dat Krol aan *De chauffeur verveelt zich* bezig was en daarvan ook delen in genoemd tijdschrift publiceerde. Hillenius vraagt zich af waarom veel schrijvers op de grens van de jaren zestig en zeventig (Krol noemt

[1] Philip Stevick, *The Chapter in Fiction*, pp. 16-17.

hij met name als extreem voorbeeld) geen weldoorwrochte betogen schrijven, maar fragmenten. Hij zoekt dit verschijnsel te verklaren op grond van historische veranderingen: 'De intellectuelen die vroeger de tijd hadden om echte essays te lezen, hebben dat nu niet meer. Een idee, kort in woorden gevat, daar is nog een moment voor te vinden. Belangrijker is het inzicht dat monografieën, elke pretentie van afronding, onzin is. Niemand is meer volledig geïnformeerd, niemand kan een volledige informatie geven. We kunnen niet veel meer doen dan het aanwijzen van gaten in de vroegere systemen, gaten zonder samenhang meestal, soms kunnen we deeloplossingen verzinnen per gat, een soort plamuren.'¹

De algemene verklaring die daarmee gegeven is, moet na onderzoek evenwel bijgesteld worden: zo ambigu zijn Krols afsluitingen niet altijd. Er valt in *De chauffeur verveelt zich* ook herhaaldelijk een parallel te signaleren tussen inhoudelijke gegevens en segmentering (de eerste mogelijkheid die Stevick noemt) – zie het geografisch kader; zie de herhaalde ontwikkeling in hoofdstukken van handeling naar denken, van concreet naar abstract, van realistische tijd en ruimte naar een soms kosmische ontstijging daaraan; zie de zichtbare inwilliging door de segmentering van Gerrits wens om telkens opnieuw te beginnen.

In het voorafgaande bleek het herhaalde malen nuttig symbolische betekenis toe te kennen aan een bepaald einde of een bepaald begin, zeker wanneer dit gerelateerd kon worden aan dat in andere paragrafen of hoofdstukken. Toch zou het onjuist zijn, wanneer op grond van einde en (vooral) begin de picareske structuur aandacht voor andere facetten van de hoofdstukken en paragrafen als geheel zou verhinderen. Daarvoor is het belang van de handeling in *De chauffeur verveelt zich* te gering.

Stevick vraagt ook speciale aandacht voor het hoofdstuk dat niet zozeer gebeurtenissen vertelt alswel een individuele geestes- of gemoedsgesteldheid toont. Een dergelijk hoofdstuk symboliseert zijns inziens gevoelens of misschien wel een wereldbeeld. Hierboven heb ik al duidelijk gemaakt dat hoofdstuk 7 in verschillende opzichten aan deze kwalificatie voldoet.² Daarbij bleek niet alleen het essaye-

[1] D. Hillenius, 'Fragmenten', p. 31. In een volgend nummer van *Hollands Maandblad* (januari 1971) schrijft J. Pen 'Fragmenten zijn in'. Misschien hebben titels als deze Krol doen schrijven dat men later het fragmentarische van zijn werk eerder aan de tijd dan aan zijn persoon zal toeschrijven (p. 93).

[2] Zie hierboven, pp. 259 vlgg.

rende karakter een rol te spelen, maar ook de omvang van het hoofdstuk: in het betrekkelijk strak opgespannen kader van de andere hoofdstukken kan de vorm van hoofdstuk 7 losser zijn en zo op eigen wijze betekenis geven aan de inhoud.

Juist door hun opeenvolging vullen de hoofdstukken 7 en 8 elkaar in symboliserende zin aan: op het hoofdstuk waarin de vraag naar het uiten van emoties uitgebreid aandacht krijgt, volgt direct en abrupt het hoofdstuk dat de dunne lijn van de picareske structuur dik óvertrekt. Een geestesgesteldheid en een literatuuropvatting worden zo in een traditioneel, strak formeel jasje gestoken.

Dit alles maakt duidelijk dat de segmentering van *De chauffeur verveelt zich* eerder in de retorische traditie past dan in de andere tradities van voor de geschiedenis van de roman. Het retorische karakter wordt onderstreept door de herhaalde aandacht aan het begin van hoofdstukken voor beginnend geluk, het is expliciet aanwezig in het gebruik van uitgesproken retorische middelen aan het einde van de laatste paragraaf. De dramatische ontwikkelingen zijn uiteindelijk ondergeschikt aan de telkens hernomen redeneringen. In die zin is de voortgang in *De chauffeur verveelt zich* dan ook geen syllogistische, maar een kwalitatieve. Deze voortgang ontstaat bij gratie van herhalingen, een oud retorisch middel.

Tenslotte wil ik in verband met de symbolisering nog terugkomen op de betekenis van de hoofdstuknummering en van het motto aan het begin van 4.0. Motto's behoren volgens Stevick immers, net als hoofdstuktitels, tot de belangrijkste middelen waarmee symbolisering wordt geëffectueerd. Ook de relatie tussen het systeem van segmenteren en andere ordeningssystemen draagt aan symbolisering bij.

De nummering van de hoofdstukken loopt weliswaar van 0 tot en met 9, bij de secundaire nummering van paragrafen is dat niet het geval. Dat houdt in dat de relatie van de computerwereld met het grote systeem van de hoofdstukken sterker is dan die met het secundaire systeem. De verdeling in pericopen tenslotte onttrekt zich volledig aan strakke systematisering.

Wat wel door de paragraaf-nummering extra nadruk krijgt, is de kwestie dat er voortdurend opnieuw begonnen wordt: ieder nieuw hoofdstuk begint met een nul-paragraaf, een nieuw proëmium als het ware. In hoofdstuk 5 is dat bijzonder eigenaardig, omdat dat maar uit één paragraaf bestaat. Er valt iets voor te zeggen die paragraaf te beschouwen als een proëmium zonder vervolg. Niet alleen

eindigt deze paragraaf met een vraag, ook ontbreekt informatie over Gerrits terugkeer uit Amsterdam naar Texel.

In welke mate 5.0. een proëmium-karakter heeft, blijkt wel uit vergelijking met de in bepaald opzicht verwante paragraaf 3.2. Na de geëmotioneerde terugblik op Sicilië waarmee 3.1. eindigt, vertrekt Gerrit aan het begin van 3.2. vanuit Rome, zonder dat zijn terugkeer van Sicilië naar Rome beschreven is (evenmin dus als later die uit Amsterdam naar Texel). Door de positie (laatste paragraaf van een hoofdstuk) wordt hiermee de *afronding* gegeven van een lange periode in het buitenland. Was 3.2. het begin van een nieuw hoofdstuk geweest, dan zou de nadruk zijn komen te liggen op het *begin* van een nieuwe levensfase. Anders dan Egypte en Israël in 3.2. is Amsterdam in 5.0. voor Gerrit wel degelijk een plaats waar hij de mogelijkheden voor een nieuw leven wil onderzoeken; het paragraafnummer legt daar extra nadruk op.

Een tweede reden om 5.0. als een proëmium zonder vervolg te beschouwen, is dat met hoofdstuk 6 zo duidelijk het tweede deel van de roman begint: het proëmium dat 5.0. tot op zekere hoogte is, wordt abrupt afgebroken, en vervangen door een nieuw proëmium. Zo versterkt ook het bestaan van nul-paragrafen de indruk dat de mogelijkheid om opnieuw te beginnen het hoogste belang heeft, zowel voor Gerrit als voor zijn geestelijke vader.

Of ook het motto aan het begin van 4.0. bijdraagt aan symbolisering, is de vraag. Aan het einde van hoofdstuk 3 wordt er een dikke streep gezet onder het buitenlands verblijf van Gerrit en Marie. De volgende bladzij begint met de tekst: 'De man die zijn toekomst doelbewust plant, verhoogt daarmee duidelijk zijn kansen op de verwezenlijking van de mogelijkheden die het leven hem biedt. / Uit: Drs. E. van der Wolk, *Carrièreplanning*'

Zoals al eerder opgemerkt is er aan het einde van de eerste alinea van deze paragraaf sprake van planning: Gerrit en Marie zijn van plan¹ om een winter lang op Texel te blijven. Maar meer dan een hart onder de riem blijkt het motto vervolgens niet te zijn. Want in de wereld van georganiseerd werk en carrière mag dan de noodzaak van planning bestaan, zo gauw emotionele, relationele en artistieke factoren een rol gaan spelen, komt er van de gemaakte plannen niet veel terecht. In die zin is het motto eerder de formulering van een voornemen van Gerrit voordat hij aan een onafhankelijk leven gaat

[1] Dit woord staat cursief.

beginnen, dan de formulering van de betekenis van een hoofdstuk of paragraaf. Wat dat betreft is het, ondanks de afwijkende typografie, eerder als onderdeel van het *begin* van het hoofdstuk te beschouwen dan als een meta-uitspraak die het hele hoofdstuk raakt. Dat laatste is het alleen in ironische zin.

9. Besluit

Hoewel het voorbeeldmateriaal van Stevick voornamelijk bestond uit 'grote romans' van de laatste twee eeuwen, blijkt een onderzoek naar de door hem onderscheiden aspecten van segmentering ook bij een veel minder traditionele roman als *De chauffeur verveelt zich* nuttig te zijn:

- inzicht in het belang van het uiten van emoties in deze roman viel te verkrijgen door de aandacht te richten op de proportionele verhoudingen van de hoofdstukken;
- overtuigende argumenten voor het – door menig criticus terloops opgemerkte – picareske karakter van de roman kwamen voort uit de nadere beschouwing van het begin van hoofdstukken en paragrafen;
- de retoriek van de kosmische cadens kwam duidelijk aan het licht na onderzoek van het einde van hoofdstukken en paragrafen; daarbij bleek de functie van plaatjes niet wezenlijk te verschillen van die van zuivere tekst;
- aandacht voor de nummering van de hoofdstukken leidde tot het inzicht dat niet alleen hoofdstuk o en vooral paragraaf o.o. een proëmium-functie hebben, maar dat alle nul-paragrafen in zekere zin deze functie hebben;
- extra argumenten voor verschillende van deze inzichten vielen te ontleen aan materiaal uit de ontstaansperiode van de roman.

In zijn essay 'De schoonheid van de witregel' beweert Krol dat de witregel, anders dan de punt, de komma, het gedachtenstreepje of het haakje, in literatuur veel effectiever is dan in de krant. Hij schrijft:

'Een witregel is dus, veel meer dan andere leestekens dat zijn, een literair en een visueel teken. En dat laatste in duale zin. Niet alleen scheidt een witregel twee ideeën; nee, als twee witregels maar dicht genoeg bij elkaar staan vormen ze de perfecte omlijsting van één idee. Daarom, witregels in een boek – het zijn er nooit te veel. Hoe meer witregels je plaatst, des te groter is de kans om dat wat door

twee witregels wordt begrensd – het idee – als een geheel te zien, eenvoudig omdat het op één blad zij staat.’¹

Ik heb mij in het voorgaande gericht op grotere segmenten dan waarover Krol het heeft. Bij systematisch onderzoek naar de pericopen (de van elkaar gescheiden ideeën dus) heb ik mij beperkt tot de plaatjes. In het volgende hoofdstuk zal ik mij richten op de samenhang tussen enkele tekstpericopen en hun relatie met andere teksten, op een complex van ideeën.

[1] ‘De schoonheid van de witregel’, p. 27.

HOOFDSTUK 6

Krol, Escher, Vink

Een holografisch portret

1. Inleiding. Krol vergeleken met Escher, Hofstadter en Vink¹

Als ik hierna mijn woorden zo nu en dan illustreer met plaatjes, komt dat door mijn behoefte een andersoortig beeld van *De chauffeur verveelt zich* te geven dan in het voorafgaande. De redeneringen die tot de daar getoonde beelden hebben geleid, laten zich nog het best vergelijken met de tweedimensionale projecties van de werkelijkheid die schilderijen zijn. Zoals men echter inmiddels met behulp van laserstralen op een plat vlak driedimensionale afbeeldingen kan maken,² zo hoop ik iets dergelijks te bereiken door vergelijking.

Ik zal het zo nu en dan over Escher hebben, die al in *De rokken van Joy Scheepmaker* figureert³ en van wie Krol met name in *Het gemillimeterde hoofd* en *De tv.-bh.* werk heeft gereproduceerd. Daarbij gaat het mij niet om juist deze illustraties, maar om werk van Escher dat mijn eigen betoog kan ondersteunen. Ongeveer zoals Krol dat doet. In *Het gemillimeterde hoofd* staat bij voorbeeld een fragment van Eschers 'Belvédère' bij een paragraaf waarin ook een onmogelijke kubus is afgebeeld.⁴ Die fungeren allebei duidelijk als voorbeeld in een betoog over het oneindige. Dat om te beginnen.

De paar prenten van Escher in *De tv.-bh.* zijn illustratiemateriaal bij de bespreking van *De werelden van M. C. Escher*,⁵ die Krol eer-

[1] Een bewerking van mijn artikel 'Krol, Escher, Vink. Een eeuwig kroezende vlecht'. [2] Zie onder andere *De tv.-bh.*, pp. 111-113. [3] Kraus Koster, de hoofdpersoon, blijkt op een gegeven moment een 'Raam' van Möbius te hebben geconstrueerd (*De rokken van Joy Scheepmaker*, p. 55). Krol zei mij dat hij de 'ring van Möbius' had bedoeld. [4] *Het gemillimeterde hoofd*, pp. 43-44. [5] J. L. Locher (red.), *De werelden van M. C. Escher. Het werk van M. C. Escher*. In december 1971 uitgegeven als 'Boek van de Maand'.

der, in 1972, onder dezelfde titel als het boek in het *Hollands Maandblad* had gepubliceerd. Deze brengen mij al dichterbij mijn doel. Ik heb namelijk het vermoeden dat Krol met deze bespreking aanvankelijk andere plannen had dan haar integraal tussen essays over uiteenlopende onderwerpen te plaatsen. Hij was in 1972 intensief bezig aan *De chauffeur verveelt zich*, en het zou mij niet verbazen, wanneer bleek dat hij van plan geweest was zijn ideeën over Escher in deze roman een plaats te geven.¹ Te midden van de papieren die je de eerste manuscriptversie van deze roman kunt noemen, zit namelijk tussen veel materiaal dat Krol uiteindelijk niet gebruikt heeft – waarover straks meer – de handgeschreven tekst van zijn artikel over Escher. Maar van de zes beschreven folio's waarop deze tekst staat, is een stevig, op de vier hoeken dichtgeniet pak gemaakt; daarom denk ik dat hij vervolgens – nadrukkelijker dan met betrekking tot ander materiaal – op een gegeven moment vastgesteld heeft dat hij van deze boekbespreking geen letter in *De chauffeur verveelt zich* wilde opnemen.

Toch weerhoudt dit mij er niet van *De chauffeur verveelt zich* met Escher in verband te brengen; de plaatjes bij dit hoofdstuk hebben voornamelijk de functie te laten zien dat Krol in deze roman tot op zekere hoogte hetzelfde doet als Escher in diens grafisch werk. De Escheriaanse letter moge er dan in ontbreken, daarmee is de Escheriaanse geest er nog niet uit geweest.

Tot deze vergelijking werd ik uitgedaagd door Krol's bespreking van *Gödel, Escher, Bach*, het fascinerende boek van Douglas Hofstadter, en door dat boek zelf.² Naast het werk van Krol behoort *Gödel, Escher, Bach* tot de weinige boeken die mij kunnen laten nadenken over wiskundige vraagstukken, zonder dat mijn alfageest direct in opstand komt. Juist doordat Hofstadter herhaaldelijk vergelijkingen trekt tussen wiskunde, logica, kunstmatige intelligentie en verwante onderwerpen enerzijds en, met name, muziek en beeldende kunst anderzijds, kreeg ik regelmatig de illusie veel meer van

[1] Desgevraagd ontkende Krol dit overigens (informatie 27-10-1985). Een verklaring voor de aanwezigheid van het Escher-manuscript in het manuscriptmateriaal van *De chauffeur verveelt zich* kon hij niet geven. [2] Gerrit Krol, 'Gödel zonder Escher en Bach'. In: *De schriftelijke natuur*, pp. 54-61. Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid* (1979). Ik baseer mij op de vertaling van Ronald Jonkers (Amsterdam 1985), waaraan ook Krol een bijdrage heeft geleverd.

wiskunde, logica, enzovoort te begrijpen dan ik voor mogelijk hield. Het was alsof ik een moeilijk muziekinstrument leerde bespelen, gitaar bij voorbeeld, zo ongeveer tot het niveau waarop je wel elk akkoord kunt spelen, maar nog alleen door zowel naar de noten als naar de snaren te kijken.

Mijn plannen gaan verder dan de wens de geest van Escher uit *De chauffeur verveelt zich* op te roepen. En tegelijkertijd – nuanceringen moeten er blijven – gaan ze minder ver. Zo zal ik het hierna niet over de hele roman hebben, maar over niet veel meer dan drie passages, nog geen twee bladzijden, op een totaal van 135 bladzijden. Toch denk ik daarna het een en ander te kunnen beweren dat de hele roman raakt. En wat het eerste betreft: ik zal mij in mijn vergelijkingen niet beperken tot Escher; het is zelfs niet zo dat ik alleen door de vondst in het manuscript, door Krols bespreking van Gödel, Escher, Bach of door het boek van Hofstadter zelf op het idee van deze vergelijking ben gekomen; daaraan heeft vooral ook lezing van het al vaker genoemde boek *Het verschijnsel leven* (1969) van D. L. N. Vink bijgedragen.

Wie bij deze titel denkt aan een wel erg vrije vertaling van *Le phénomène humain* en vervolgens onwennig tegen de naam van de auteur aankijkt, zit voor wat het eerste betreft warm, maar zal om het tweede te begrijpen *De chauffeur verveelt zich* nog eens moeten inkijken. Dan zal hij zien dat het boek van Vink er herhaalde malen in genoemd wordt. Welke Vinkse wegen naar Teilhard de Chardin leiden, de omstreden auteur van *Le phénomène humain*, hoop ik straks duidelijk te kunnen maken.

Als zoveel anderen in die jaren nam Rudy Kousbroek indertijd de in de jaren zestig ook in Nederland populaire ideeën van Teilhard de Chardin niet serieus. In zijn *Het avondrood der magiërs* volstond Kousbroek met het doorprikken van de wetenschappelijke pretenties van Teilhards opvatting dat de 'uiterste staat van de wereld' die is waarin 'de eenheid samenvalt met een climax van geharmoniseerde ingewikkeldheid'.¹ Onzin, vond Kousbroek. En Krol stemde, in een recensie, met hem in.² Maar deze instemming met Kousbroek heeft hem er niet van weerhouden juist een Teilhardiaanse opvatting als de bovengeciteerde als materiaal voor zijn roman *De chauffeur verveelt zich* te gebruiken.

[1] Rudy Kousbroek, *Het avondrood der magiërs*, p. 21. [2] Onder de aan Kousbroek ontleende titel 'De natuurkunde van het lekkere gevoel'.

Ik was wel verrast door deze ontdekking. Genoeg verrast om mijn bevindingen naar aanleiding van een paar passages Krol, een enkel Escheriaans beeld en het boek van Vink uit te werken.

Zoals ik door de vergelijking van Hofstadter iets meer van wiskunde, logica en fuga's ging begrijpen, zo ben ik door mijn eigen vergelijking meer van Vink en Krol gaan begrijpen. Maar toch lijkt ik op veel plaatsen niet meer te hebben begrepen dan wat er vergeleken wordt, dat is het vreemde. En dat leidt tot de vraag of het uiteindelijke resultaat van een dergelijke vergelijking niet is dat je begrijpt dat Gödel met Escher en Bach vergeleken kan worden, of Krol met Vink en Escher, maar dat het hele verband hangt aan het zijden draadje van *als*.

2. Douglas Hofstadter over literatuur

Kan Douglas Hofstadter maar moeilijk accepteren dat hij niet op een wiskundig systeem lijkt, of althans dat het verstandig is voor een mens niet op zo'n systeem te willen lijken? Krol beweert van wel, en hij schrijft, in *De schriftelijke natuur*, ook te weten waardoor dat komt: Hofstadter verwijst in *Gödel, Escher, Bach* wel naar muziek en beeldende kunst, maar niet naar literatuur. Nergens wordt ook maar een dichtregel geciteerd, zegt Krol met enige overdrijving.

Het is een lacune die hij overigens niet zonder meer bezwaarlijk vindt; hij schrijft tenminste: 'De zogenaamde literaire bewijzen, die moeten aantonen dat die-en-die het eeuwen geleden allemaal al begrepen had, ach, wat tonen die eigenlijk aan; en dat Hofstadter geen dichterlijke geest is, ik ben de laatste die hem dat kwalijk zal nemen. Zoals je wel vaker aantreft bij wetenschapsmensen die schrijven over raadsels van het Zelf, strooit hij wat met koans (Zen-raadsels zonder oplossing), dat vind ik prima, al snijdt het allemaal geen hout. Nee, wat ik had willen lezen, in dit boek, te midden van deze wiskunde, is de definitie, de *constructie* van literatuur.'¹

Ik zal nu in het midden laten of een definitie hetzelfde is als een constructie. Uit Krol's vervolg valt op te maken dat vooral het tweede hem ter harte gaat. Hofstadter had met eenvoudige paradoxen kunnen beginnen, volgens Krol, ook al is de paradox op zichzelf nog geen literatuur. Losgemaakt uit zijn context is Nijhoffs 'Er staat niet wat er staat' in Krol's ogen te lelijk om literatuur genoemd te

[1] *De schriftelijke natuur*, p. 60.

kunnen worden; de combinatie van 'De volgende zin is onwaar' met 'De vorige zin is waar' vindt hij evenmin elegant; een opeenvolging van niet naar zichzelf of elkaar verwijzende zinnen als 'Er loopt een paard in de wei' en 'Er loopt geen paard in de wei' komt voor hem al meer in de richting van wat literatuur is; nog aantrekkelijker (met name 'voor de alfa-geesten onder ons') acht Krol de klassieke tegenstelling tussen octaaf en sextet in het sonnet. Bij die voorbeelden laat hij het. En dat is maar goed ook, want vóór hem ligt het terrein van de literaire vormen waarvan de constructies ook door de literatuurwetenschap nauwelijks adequaat beschreven zijn.¹

Het is overigens niet waar dat Hofstadter zijn aandacht voor literatuur beperkt tot het citeren van koans. Een belangrijk (en voor de alfa-geesten onder ons aantrekkelijk) deel van *Gödel, Escher, Bach* bestaat uit dialogen. De meeste zijn van Hofstadter zelf, en hebben niet zozeer waarde als esthetische of artistieke uiting, maar als demonstratie in taal, met gebruikmaking van personages en handeling – op zijn minst een primitieve vorm van literatuur dus. Ook creëert Hofstadter een enkele keer een acrostichon,² hij citeert een dialoog van Lewis Carroll³ en diens *Jabberwocky*,⁴ vertelt enkele korte verhaaltjes,⁵ en laat in een van zijn dialogen Achilles en de Schildpad over haikoes praten.⁶

Op andere plaatsen heeft hij echter voor de hand liggende verwijzingen naar literaire vormen achterwege gelaten. Zo valt de tekening waarin de woorden 'reductionisme' en 'holisme' tegelijkertijd in 14 en 260 letters geschreven zijn⁷ te beschouwen als concrete poëzie, evenals Hofstadters varianten op Magrittes 'Ceci n'est pas une pipe'.⁸ En zijn beschrijving van Recursieve Overgangs-Netwerken – taalconstructies als 'een harteloos ontbijt' of 'grote rode blauwe groene kuchjes' kunnen op die manier ontstaan⁹ – zet de deur open voor het cadavre exquis.

Kleine vormen zijn het allemaal, dat wel. En Krol heeft zich al

[1] Het lijkt mij in dit verband veelzeggend dat Oversteegen, wanneer hij een bepaald teksttype nader wil gaan omschrijven, kiest voor het aforisme (J.J. Oversteegen, *Beperkingen*, pp. 123 vlgg.). De complicaties komen natuurlijk pas bij andere dan de 'einfache' vormen. [2] Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, pp. 89 vlgg. en pp. 834 vlgg. [3] Ibidem, pp. 51 vlgg. [4] Ibidem, pp. 425 vlgg. [5] Ibidem, pp. 781 vlg. [6] Ibidem, pp. 178. [7] Ibidem, p. 388. Dat de tekening op twee andere niveaus gelezen één dan wel vele malen het woord 'mu' oplevert, maakt voor de verwantschap met concrete poëzie niet uit. [8] Ibidem, pp. 814-815. [9] Ibidem, pp. 153-154.

eerder van bepaalde al te beknopte vormen als het aforisme afkerig verklaard, door ze als wijsheden zonder constructie te betitelen.¹ Vanuit deze opvatting hebben Hofstadters omweggetjes in de richting van literatuur dus nauwelijks belang.

Maar wat te denken van de volgende fundamentele vraag van Hofstadter: 'Als je het woord "ik" of "mij" in een tekst ziet, waarnaar verwijst het dan?' Wie is bij voorbeeld, vraagt hij zich af, de 'MIJ' in de achterop een bestelauto geschreven woorden 'WAS MIJ'? Dat is niet het kind dat het woord schreef, maar de hiermee sprekend ingevoerde auto. Al kan het ook, zegt Hofstadter, de zin zelf zijn, of de taal.

Deze overwegingen suggeren toch wel aandacht voor vertellagen, voor de mogelijkheid van zelfnoemfuncties, zelfs voor het recursieve karakter van literatuur in het algemeen. Voor de steilen in de leer van de verhaalanalyse glijdt Hofstadter hooguit één dimensie te ver door, wanneer hij schrijft: 'Het woord "ik" in een sonnet van Shakespeare verwijst niet naar een veertienregelige poëzievorm die op een bladzijde is afgedrukt, maar [naar] een wezen van vlees en bloed ergens achter de coulissen.'²

Nog dichterbij in de buurt van wat Krol onder de constructie van literatuur verstaat, komen Hofstadters opmerkingen over de 'auteurschapsdriehoek', als hij schrijft: 'Er zijn drie auteurs – Z, T en E. Nu is het zo dat Z alleen in een roman van T bestaat. En zo bestaat T alleen in een roman van E. En, heel vreemd, ook E bestaat alleen in een roman – natuurlijk geschreven door Z. Maar is zo'n auteurschapsdriehoek werkelijk mogelijk? [...] Natuurlijk is hij mogelijk. Maar er is een foefje... De drie auteurs, Z, T en E, zijn zelf figuren in een andere roman – geschreven door H! U kunt de Z-T-E-driehoek opvatten als een Merkwaardige Lus of Verstrengelde Hiërarchie; maar de auteur H staat buiten de ruimte waarin die verstrengeling plaatsvindt – hij bevindt zich in een onschendbare ruimte. Hoewel Z, T en E voor elkaar toegankelijk zijn – direct of indirect – en in hun respectievelijke romans gemene streken met elkaar kunnen uithalen, kan geen van hen in het leven van H treden! Ze kunnen zich hem zelfs niet voorstellen – evenmin als u zich de auteur van het boek waarin u een figuur bent kunt voorstellen.'³

[1] 'Een waarheid zonder een weg er naar toe is geen echte waarheid (Daarom zijn aforismen, hoe waar ook, altijd zo vervelend. Het zijn kiekjes van vergezichten zoals een amateurfotograaf ze neemt: geen voorgrond, geen diepte.)' (*De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 56). [2] Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, pp. 703-704. [3] Ibidem, p. 798. Hofstadter

Had Hofstadter nu Nabokovs *Pale Fire* maar gekend, hoor ik Krol verzuchten,¹ of het werk van Borges, van Calvino. Dan zou het niveau van zijn literaire voorbeelden hebben kunnen wedijveren met dat van de muzikale (Bach) en van die uit de beeldende kunst (Escher).

Nabokov, Borges, Calvino. Wat mij betreft mag Krol ook in dit rijtje worden genoemd. Niet alleen omdat hij in *Het gemillimeterde hoofd* al heeft uitgelegd wat volgens hem Hofstadter nóg eens had moeten uitleggen (namelijk hoe literatuur geconstrueerd is), maar ook om het niveau van zijn werk. En omdat hij in een kritische bespreking van Calvino's *Kosmische verhalen* heeft duidelijk gemaakt dat Calvino voor deze verhalen de ik-vorm had moeten kiezen; zo te zien de ideale vorm voor constructies als die waarover Hofstadter schrijft. Krol laat dit zien door Calvino's verhaal 'De dinosaurussen' in deze vorm te herschrijven: de afstand tussen de twintigste-eeuwse onderzoeker die een gebeurtenis van bijna zeventig miljoen jaar geleden onderzoekt, en deze gebeurtenis, wordt er moeiteloos door opgeheven, evenals de afstand tussen de onderzoeker en het boek dat hij over zijn onderzoek schrijft.²

Waar het mij in het volgende om gaat, is dat ook in *De chauffeur verveelt zich* sprake is van een vorm die Hofstadter, had hij Nederlands kunnen lezen, als voorbeeld had kunnen aanvoeren. Ik laat allerlei complicaties onbesproken,³ en beperk mij tot een kwestie

stelt meer in het algemeen dat het mogelijk juist vanwege de Verstrengelde Hiërarchie is dat zovelen moderne kunst zo ondoorgrondelijk vinden. (Ibidem, p. 816)

[1] Hofstadters boek is niet alleen uitermate informatief over allerlei eerder genoemde onderwerpen, het levert tot in de beredeneerde bibliografie commentaar op zichzelf op een met *Pale Fire* vergelijkbare wijze, maar dan jongensachtiger. Ik doel op zijn fake-verwijzing naar: 'Gebstadter, Egbert B., *Copper, Silver, Gold: an Indestructable Metallic Alloy*. Perth: Acidic Books, 1979. Vertaling: *Koper, zilver, goud: een onverwoestbare metaallegering*. Amsterdam: Gebbeberg-reeks. Een waanzinnig mengelmoesje, hoogdravend en warrig – vertoont niettemin veel overeenkomsten met dit werk. De Tristram Shandy-achtige uitweidingen van professor Gebstadter leveren enkele prachtige voorbeelden van indirecte zelfverwijzing. Let met name op een verwijzing in zijn welberedeneerde literatuuropgave naar een isomorf, maar denkbeeldig boek.' (Ibidem, p. 870) [2] *De schriftelijke natuur*, pp. 71 vlgg. [3] In veel opzichten zijn dit soort kwesties in literatuur ingewikkelder dan in muziek of grafiek, denk ik, al was het maar omdat de verhouding tussen letters, woorden en zinnen al zoveel ingewikkelder is dan die tussen noten, accoorden en muzikale zinnen. Steun voor deze gedachte

van compositie – waarbij motieven en vertelwijze een rol spelen – die ik ook even laat steunen op de geografische ruimte waarin het verhaal zich afspeelt.¹

3. Het proëmium van *De chauffeur verveelt zich*

Pratend over de structuur van *De chauffeur verveelt zich* zei Krol tegen Van Deel: ‘Tot bladzij 7 is de tekst vrij chronologisch, de dingen zijn in duidelijk verband met elkaar geplaatst. Het werd daarna tijd, vond ik, wilde ik mezelf blijven boeien, om dat af te breken, op bladzij 9, met zo’n zinnetje als: “Dit alles overdacht ik liggende op de zandvlakte ten zuiden van Amsterdam, wat nu Buitenveldert heet.” Je brengt een ander level aan.’²

Iets later in de roman wordt de chronologie weliswaar hernomen, maar eerst volgen er nog wat overwegingen die in typografisch opzicht opvallen, mini-pericopen waarin een enkel woord of een paar woorden van elkaar geïsoleerd zijn door wit: ‘geluk’, ‘zachtheid’, ‘hard vs. zacht’, ‘groot of klein’, ‘genoeg’, ‘te veel’. Hierover zegt Krol in hetzelfde gesprek: ‘[...] dat blijken belangrijke hoekstenen van de hele roman te zijn. Op deze plaats – zo in het wit gezet – kunnen het geen loze kreten zijn: dit moeten kreten zijn waarvan de inhoud nog komt. Ze vormen als het ware een paar voorstellen om de rest zo te noemen: geluk, zachtheid. Een soort inleiding is het ook. Met tekenfilms heb je dat. Als iemand, bij voorbeeld een dier, gaat hardlopen gaat het even overeind staan, dan gaan zijn pootjes even – op de plaats waar hij staat – als een wielje in het rond en dan vertrekt

vind ik in: D. H. Schram, *Norm en normdoorbreking*, p. 130. Misschien is het verschil tussen de moeilijkheidsgraad van beeldende kunst en muziek enerzijds en die van literatuur anderzijds vergelijkbaar met het verschil in complexiteit tussen dammen en schaken. (zie: Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, p. 700)

[1] Een extra argument om Krol met Hofstadter te verbinden verschaft mij Battus, die in zijn bespreking van *Gödel, Escher, Bach* Krol niet alleen met Hofstadter vergelijkt, maar ook aan hem ten voorbeeld stelt: ‘[...] terwijl Hofstadter zijn boek zo dik mogelijk maakt, maakt Krol zijn boeken zo dun mogelijk. Krol geeft in elk boek een holografisch portret van een nieuwe hoofdpersoon. Hofstadter geeft in dit dikke boek een sympathiek, naïef zelfportret. Ik kan me niet voorstellen dat Hofstadter na dit boek nog eens een boek schrijft.’ (In: Piet Grijs, *...honderd. Ik kom!*, p. 202) Dat Krols holografische portret ook in sterke mate een zelfportret is, is nu niet aan de orde. [2] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 41.

hij. Je weet nu wat de basis is van die jongen [= Gerrit, AZ] en vervolgens begint het boek, dat over déze dingen gaat. Het wit eromheen betekent: aandacht, stoppen, nadenken.'¹

Van Deel doorbreekt dit betoog dan met te constateren dat Krol wel eens gezegd heeft dat men zijn boeken op elke bladzij kan beginnen te lezen, en dat op elke bladzij de essentie van het boek staat. Het lijkt mij een nuttige opmerking, niet alleen in aansluiting op het voorafgaande (wat is in zo'n geval immers het nut van een proloog?), maar ook omdat ik gemerkt heb dat deze uitspraak van Krol vaak verkeerd begrepen wordt. De wat naïeve uitleg ervan luidt dat het absoluut niet uitmaakt wáár je in *De chauffeur verveelt zich* begint te lezen, zo min als dat in een aforismenbundel iets uitmaakt.²

Maar Krol bedoelt ermee dat zijn boeken niet staan of vallen met een lopend verhaal waarin de orde bepaald wordt door de volgorde van de gebeurtenissen.³ De voortgang van het verhaal, de volgorde, de spanning, staan in dienst van de – al dan niet vluchtige – ideeën. Wie het boek hérleest, zal inderdaad op een willekeurige bladzij kunnen beginnen; de spanning die bij de eerste lezing is opgebouwd, is dan *versneld* aanwezig. Alleen bij herlezing geldt Krols uitspraak dus pas in absolute zin.⁴

Een andere uitspraak van Krol waarover Van Deel wel wat wil horen, is de volgende: 'Je kunt een verhaal schrijven dat een begin en

[1] Ibidem, idem. [2] Een realistische variant hiervan is de opvatting dat het misschien niet uitmaakt waar je begint, maar dat je daarna zowel het voorafgaande als het volgende wilt lezen. (Max van Rooy, 'Schrijver Gerrit Krol') [3] Zie ook *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 115. [4] Even leefde ik in de veronderstelling dat ik dit zelf bedacht had, maar bij herlezing van Krols essay *Het vrije vers* trof ik daarin vrijwel dezelfde gedachte aan (p. 15). Niet alleen het geheugen van de onderzoeker echter is beperkt, ook dat van de schrijver; zo moge blijken uit Krols reactie op een eerdere versie van dit hoofdstuk dat hij hier voor het eerst las 'dat de mogelijkheid tot random entry in mijn boeken alleen geldt bij herlezing: inderdaad, pas als je het geheel kent, kun je in een gedeelte het geheel zien.' (brief d.d. 20-10-1985). Nog weer later las ik bij Dresden een vrijwel identieke gedachte (S. Dresden, *Het einde*, p. 62). In later werk, met name *Een Fries huilt niet*, relativeert Krol zijn standpunt overigens weer: 'Ik weet niet in hoeverre dit boek u bevalt. Misschien hebt u alle hieraan voorafgaande bladzijden werkelijk gelezen. Vroeger zouden wij, de schrijver, u daarom veroordeeld hebben. We zouden hebben gedacht dat u niet een echt levendig mens was: steeds maar gehoorzaam het hoofd geheven naar de volgende bladzij, een echt levendig mens leest zo niet.' (p. 64)

een einde heeft. En de woorden er tussenin laten zien hoe het een uit het ander is voortgekomen. Het verhaal heeft een lijn. / Je kunt ook een verhaal schrijven met een middelpunt. En alles wat er om heen staat, laat zien hoe het ene met het andere in verband staat. Het leukste is een verhaal te schrijven dat een begin en een einde heeft en ook een middelpunt.¹ Op dit middelpunt legt Van Deel vervolgens in zijn gesprek veel nadruk; ook de relativiserende werking van het einde van *De chauffeur verveelt zich* komt ter sprake; maar het echte begin krijgt geen aandacht. En dan bedoel ik niet de eerste paragraaf, die Krol 'chronologisch' noemt, maar de eerste pericoop, de eerste acht regels, het proëmium bij uitstek.

Juist in het geval van Krol is het vreemd dat dit proëmium niet ter sprake komt. Want hij begint veel van zijn romans of novellen met een soort overweging vooraf, die hij soms expliciet 'proloog' of 'ter inleiding' noemt. (*Het gemillimeterde hoofd*, *Een Fries huilt niet* en *De man achter het raam* beginnen zo). Ook de voorgeschiedenis van de personages in *De laatste winter* valt als een proloog te beschouwen, en de opmerking aan het begin van *In dienst van de 'Koninklijke'* dat 'dit boek' geen roman is, en maar ten dele een autobiografie, als een overweging vooraf. In deze vijf gevallen valt het proëmium dus gemakkelijk als zodanig te herkennen. Maar ook in boeken als *De ziekte van Middleton* en *De zoon van de levende stad*, waarin de hoofdstukken niet genummerd zijn, heeft het proëmium duidelijk de functie van een overweging vooraf of een motto.

Proëmia genoeg dus. Het is duidelijk dat zij veelal op een meta-niveau (noem het 'de abstracte auteur') geformuleerd zijn, of als zodanig gelezen moeten worden. In *De chauffeur verveelt zich* is het proëmium, anders dan in de genoemde boeken, in eerste instantie in de verhaallijn opgenomen personagetekst: acht regels die tussen aanhalingstekens staan, worden na een regel wit gevolgd door: 'Zo dacht ik er over toen ik achttien was.'

Daarmee lijkt dit proëmium eerder op dat van bij voorbeeld *De donkere kamer van Damokles* dan op dat in enig ander werk van Krol. In de roman van Hermans wordt de tekst uit de eerste alinea door de onderwijzer voorgelezen aan de lagere-schoolleerling Henri Osewoudt, die wij in het grootste deel van de roman op aanzienlijk

[1] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 43. Van Deel refereert aan APPI, pp. 42, 44.

latere leeftijd kunnen volgen. Op grond daarvan – en van de inhoud uiteraard – wordt dit proëmium algemeen als een parabel beschouwd.¹

De achttienjarige scholier bij Krol denkt het volgende: “‘De bomen buigen. Het zijn langwerpige bladervrachten die wapperen zoals de wind het aangeeft. De wolken zeilen eroverheen, genoeg verlangen op zo’n dag, maar als je het beleeft weet je er geen raad mee. Je kunt je voorstellen dat je op de bodem van de zee leeft in een stevige, doorzichtige, misschien wel vloeibare, maar ook keiharde lucht die de narcissen doet knappen en de auto’s hoe handig ook bestuurd, over de witte streep tegen elkaar te pletter doet slaan.’” (p.5) Is ook dit een parabel? Heeft het symbolische betekenis? En nog afgezien van het antwoord op deze vragen... is het proëmium op zijn minst niet ook een voorstel ‘om de rest van het boek zo te noemen’, zoals de begrippen ‘geluk’, ‘zachtheid’, enzovoort enkele bladzijden later? Welke vraag ik ook zou willen beantwoorden, ik zal eerst wat preciezer moeten nagaan wat er in het proëmium staat.

Het bestaat uit drie elementen: de beschrijving van een natuurverschijnsel, de constatering van gevoelens en de weergave van een verbeelding. De relatie tussen deze drie lijkt die van een Natureingang, waaruit gevoelens voortvloeien die gekanaliseerd worden in een natuurverbeelding. Of die verbeelding dient ter verduidelijking van het soort gevoel van onmacht waarvan sprake is, of juist om aan te geven dat verbeelding het enige is waarop iemand vat kan hebben, wordt absoluut niet duidelijk.

Wat je er wel van kunt zeggen, is – op grond van de volgende pericoop – psychologiserend: dat het gedachten van een achttienjarige gymnasiast zijn, die zich onecht gedraagt, omdat hij zijn plaats in de samenleving nog niet heeft gevonden. In die gedachten spelen toegeven en weerstand bieden een belangrijke rol: de wolken geven toe aan de wind, de narcissen en de auto’s geven toe aan de druk op de zeebodem; de bomen daarentegen bieden weerstand en ook de mens op de zeebodem blijft leven. Wat bovendien opvalt, is dat de verbeelding in een totaal andere werkelijkheid geprojecteerd is dan die van het ervaren natuurverschijnsel: wat zich boven het hoofd van

[1] Onder meer door Frans A. Janssen en Johan Polak, respectievelijk in: *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, p. 40; en: ‘Klassieke schoonheid in de proëmia van de romans van Willem Frederik Hermans’, p. 14.

de achttienjarige afspeelt, wordt omgevormd tot een verbeelding in de richting van de diepste diepten.

Ik kan mij voorstellen dat iemand aan het begin van zijn lectuur van de roman de proëmiumtekst in verband brengt met de titel: zit een chauffeur handig een auto te besturen, rijdt hij zich tegen een andere auto te pletter; verveelt hij zich misschien, omdat zijn handigheid niet van invloed is op het bereiken van een veilig doel? Ik kan mij ook een lezer voorstellen met een zo sterk geheugen dat hij zich – zeker wanneer hij enige tijd later merkt dat de hoofdpersonen in *De chauffeur verveelt zich* Gerrit en Marie heten – het gedicht ‘Verlangen’ herinnert, uit *Een morgen in maart*.¹

Op een dag, in de verticale
diepten van de Amazone
waar olifanten zweven,
nooit gezien, op een kruispunt
waar, blinkend in de zon,
de auto's wachten voor de streep,
springt haastig op haar staart
en nat, Marie voorbij,
– ik sta voor het raam
onder water
zij is op weg naar mij.

4. D. L. N. Vink, *Het verschijnsel leven*

De titelverklaarder is al eerder voldoende aan het woord geweest, dus ga ik door met de tekstvergelijker. Ik doet dat, omdat ik zelf tot vergelijken verleid ben door Krol's kritiek op Hofstadter, maar ook omdat verschillende malen via voetnoten of terloopse opmerkingen in *De chauffeur verveelt zich* naar andere teksten verwezen wordt. Ik zal me beperken tot één bron; het netwerk wordt dan al ingewikkeld genoeg.

Op vier plaatsen in *De chauffeur verveelt zich* (pp. 46, 51, 58, 103) wordt verwezen naar het boek *Het verschijnsel leven* van D. L. N. Vink, dat in 1969 verschenen was. Op grond van deze verwijzingen lijkt Vink's boek te gaan over ‘de rotnis waar deze kapitalistische maatschappij aan te gronde gaat: ouderdom’ (pp. 46-47), over reag-

[1] *Een morgen in maart*, p. 40.

gregatie (p. 51), over vooruitgang die bereikt wordt door na het uitvoeren van plannen nieuwe plannen te maken (p. 58) en over groei, beweging, automatisering, energie en veroudering (pp. 102-103). Zo, uit hun context getild, lijken het uitspraken uit een boek over cybernetica en moderne samenleving, en lijkt er nauwelijks aanleiding om het in verband met het proëmium ter sprake te brengen.

Er lijkt eerder aanleiding om het in verband te brengen met een andere passage in de eerste paragraaf van *De chauffeur verveelt zich*, namelijk die waarin een nog steeds niet maatschappelijk geslaagde hoofdpersoon Gerrit geschetst wordt als iemand die zich spiegelde aan 'de almachtige industrieën zoals deze in die jaren alom verreezen' (p. 6), aan groei.

Maar wie zich tot deze vergelijking en de genoemde citaten beperkt, laat zich blind leiden door de verwijzingen van Krol en negeert een belangrijk deel van *Het verschijnsel leven*. Het is namelijk een boek dat een wetenschappelijk fundament probeert te geven voor de theorieën omtrent evolutie van Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), de Franse Jezuïet-paleontoloog, die tot de opvatting kwam dat er een 'Weltstoff' moet zijn, een stof die zowel geestelijke als materiële aspecten heeft, en waaruit alles bestaat. Volgens Teilhard de Chardin is de biologische evolutie niets anders dan een transformatie van de 'Weltstoff', waarbij het geestelijke aspect toeneemt en het materiële aspect vermindert.¹

Vink ziet de opbouw van de materie, de biologische evolutie en de technische ontwikkeling in zijn eigen tijd als verschillende stadia van een machtig complexificatieproces, dat zich onder invloed van een dalende omgevingstemperatuur in een uitdijend heelal voltrekt.

Ik denk niet dat Krol zich voor het putten uit Vink beperkt heeft tot de passages waarbij hij dit aangeeft. Toen ik de eerste manuscriptversie van *De chauffeur verveelt zich* in handen kreeg, kwamen daaruit namelijk verschillende blaadjes dwarrelen met citaten of parafrasen van tamelijk specifieke passages uit *Het verschijnsel leven*. In de tweede versie (een redelijk geordend geheel van genummerde bladen, waarop getypte tekstfragmenten met schaar en lijmpot tot een geheel zijn gemaakt;² hierboven 'manuscript' genoemd) luidt de tekst die in de definitieve versie van de roman werd: 'Vrij naar het boek van Vink' (p. 103) nog: 'Vrij naar Danker Vink, *Het verschijnsel Leven*. Uitg. Wetenschappelijke Uitgeverij Amsterdam,

[1] D. L. N. Vink, *Het verschijnsel leven*, pp. 129-131. [2] Zie ook: T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 37.

een boek uit de lezing waarvan een groot deel van dit verhaal is voortgekomen.' [Cursivering van mij, AZ]

Misschien is nog niet iedereen door een dergelijke expliciete, maar – toegegeven – uiteindelijk toch niet in de definitieve versie naar voren gebrachte verklaring overtuigd. Daarom zal ik één voorbeeld geven van een passage in *De chauffeur verveelt zich* die niet los kan worden gezien van het boek van Vink, ook al zwijgt Krol hierover in boek, typescript en manuscript.

Op p. 11 van *De chauffeur verveelt zich* staan twee zinnen die elk op zichzelf een pericoop vormen: 'Het wordt steeds ingewikkelder. // Het wordt steeds eenvoudiger.' Ik zou dit niet als een geval van zelfcorrectie willen zien, maar als een paradox van de soort: 'Er loopt een paard in de wei; er loopt geen paard in de wei.' De in deze paradox uitgedrukte gedachte correspondeert wonderwel met de volgende, door Vink vertaalde, uitspraak van Teilhard de Chardin:

'Bestaat er tussen die mysterieuze stroming van de wereld naar meer en complexe verinnerlijkte toestanden en de andere (heel wat beter bestudeerde en meer bekende) stroming, die dezelfde wereld meevoert naar als maar eenvoudiger en meer opengebroken toestanden, bestaat er tussen deze twee stromingen een verband? En wat voor een verband? Zouden de twee bewegingen (leven en entropie), kwantitatief (naar men zou zeggen) van zo ongelijk belang, niet in wezen van dezelfde draagwijdte, van dezelfde orde zijn, en elkaar op een andere manier aanvullen?'¹

Krol mag dan stilliger zijn in zijn overtuiging dat complexificatie en versimpeling onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, daarmee zie ik hem niet zozeer in discussie gaan met Teilhard de Chardin als wel diens voorzichtig geopperde gedachte met de moed, de zwier en de zekerheid van de kunstenaar onderschrijven. De filosoof veronderstelt, de schrijver stelt.²

[1] Pierre Teilhard de Chardin, *Science et Christ*. Paris 1965, p. 276; geciteerd in: D. L. N. Vink, *Het verschijnsel leven*, p. 121. [2] Over het verschil tussen een filosoof en een schrijver merkt Krol onder meer het volgende op: 'Het verschil in hun houding t.o.v. de waarheid kan hierdoor worden verklaard, dat een verteller concrete dingen beschrijft en een filosoof algemene, abstracte uitspraken doet. Een filosoof zoekt al schrijvende de waarheid en iemand die concrete dingen beschrijft, heeft de waarheid allang gevonden. Hij zoekt blijkbaar iets anders.' (*De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 73)

Terug nu naar de proëmiumtekst. Leven onder water, op de bodem van de zee, daarbij zal ik via mijn uitweiding over Vink weer terecht moeten komen. *Het verschijnsel leven* laat zich niet uit over het knappen van narcissen of het verongelukken van auto's, maar wel over het leven onder water in een vroeg stadium van de evolutie. Aan het begin van het Cambrium krioelden ondiepe zeeën van allerlei vormen van hoog ontwikkeld leven: weekdieren, geleedpotigen, stekelhuidigen. Pas door de continue daling van temperatuur op aarde werd het voor bepaalde levensvormen langzamerhand mogelijk zich op het vasteland te handhaven zonder uit te drogen: eerst planten, daarna spinnen en insecten, vervolgens complexere levensvormen. Met andere woorden: onze oerleefwereld is onder water gelokaliseerd. En ook: hoe complexer levensvorm, hoe recenter het aan de oppervlakte komen ervan.

Wanneer Vink deze gedachte in 1969 onder woorden brengt, is zij niet nieuw, zelfs niet in de literatuur. Hoe had anders Slauerhoff al in het begin van de jaren twintig van onze eeuw in het gedicht 'Oceaan-nacht I' kunnen schrijven over de 'nooit gestorven angst dat leven / Niet is gegrond, alleen bovengedreven / Uit diepzee grenzende aan dood.'¹ Er zou een heel Jungiaans complex aan deze gedachte ten grondslag kunnen liggen, gemeengoed geworden in onze eeuw. Waar het mij vooral om gaat, is dat Krol op zijn minst door het boek van Vink weer eens aan deze gedachte kan zijn herinnerd, zodat zijn verbeelding van een leven op de bodem van de zee een verwijzing kan zijn naar de verbeelding van een oerleven dat buiten de maten van onze tijdrekening lijkt te vallen. Dat dit leven ook buiten andere maten valt die wij gewoonlijk hanteren, blijkt wel uit de aggregatietoestanden van lucht die erin heersen: 'misschien wel vloeibare, maar ook keiharde lucht.' Niet gasvormig dus, zoals boven de grond, in de wind en de wolken.

Ook hiervoor vind ik aanknopingspunten in *Het verschijnsel leven*. In het slothoofdstuk, waarin de vragen en hypothesen toeneemen, schrijft Vink onder meer het volgende: 'Wanneer we de temperatuur van een stof, en dus de beweeglijkheid van zijn deeltjes geleidelijk aan verhogen, zien we dat zich in een betrekkelijk nauw temperatuursgebied plotseling toestandsveranderingen voordoen, van een vaste stof via een vloeistof naar een gas, die op ware mutaties lijken. [...] Wij menen dat de enorme verschillen tussen het verstand van de mens, het instinct van het dier en de nog lagere bewustzijns-

[1] J. Slauerhoff, *Verzamelde gedichten*, dl. I, p. 58.

vormen van planten en atomaire deeltjes, op soortgelijke wijze slechts moeten worden toegeschreven aan een verschil in geestelijke “beweeglijkheid”. Zou de dierenwereld met zijn slechts gering onderling geestelijk contact met de “vloeistoffase” kunnen worden vergeleken, en zou dan de mensheid, waarbinnen meer en dieper geestelijk contact mogelijk is, de tegenhanger van de “gasfase” zijn?”¹

Na deze veronderstelling van Vink is het misschien vreemd je een mens voor te stellen die niet in gasvormige lucht leeft, maar in vloeibare lucht of in lucht van vaste stof. Maar is de ‘je’ die je volgens de proëmiumtekst kunt voorstellen, wel een mens? Of is het een nog zeer elementaire levensvorm die zo ver mogelijk verwijderd is van wat wij bewustzijn noemen, en die daardoor ook geen last heeft van zijn onvermogen om met ervaringen en verlangens om te gaan? Hoe diep is de verbeelding van een achttienjarig gymnasiast, wanneer die gemanipuleerd wordt door de verbeelding van een veertigjarig schrijver die kort tevoren *Het verschijnsel leven* heeft gelezen?²

Met deze vragen neem ik voorlopig afscheid van het proëmium. Ik had immers toegezegd aan *De chauffeur verveelt zich* een figuur te zullen gaan ontlenen die het kan opnemen tegen de figuren die Hofstadter noemt. Mijn belangstelling voor Vink heeft daarin slechts de rol van een zijspoor dat bewandeld moet worden om het te bereiken doel geloofwaardiger te maken.

5. De meta-verteller en M. C. Escher

Pas aan het begin van hoofdstuk 6 van *De chauffeur verveelt zich* kom ik weer terug. De reis naar Italië is dan achter de rug, evenals het verblijf op Texel, waar het huwelijk van Gerrit en Marie in een crisis bleek te zijn geraakt. Maar ook dat is aan het begin van het zesde hoofdstuk, het begin van de tweede helft van het boek, weer achter de rug. Hun leven kan opnieuw beginnen; het boek in zekere zin ook.

[1] D. L. N. Vink, *Het verschijnsel leven*, p. 132. [2] Een passage waarin noch het vloeibare noch het gasachtige als ideale aggregatietoestand van de geest worden omschreven, maar juist het vermogen tot stilstand, dat aan de harde stof is voorbehouden, is vele hoofdstukken verder te vinden: ‘Er zijn mensen die toestand a zien als “a”, omdat hun geest op het moment dat ze a in zich opnamen, een beetje bewoog. Het zijn mensen die hun geest niet stil kunnen houden [...]. Het is een vloeibare, misschien zelfs gasachtige toestand; die geest van hen, en daar kunnen ze niets aan doen.’ (p. 88)

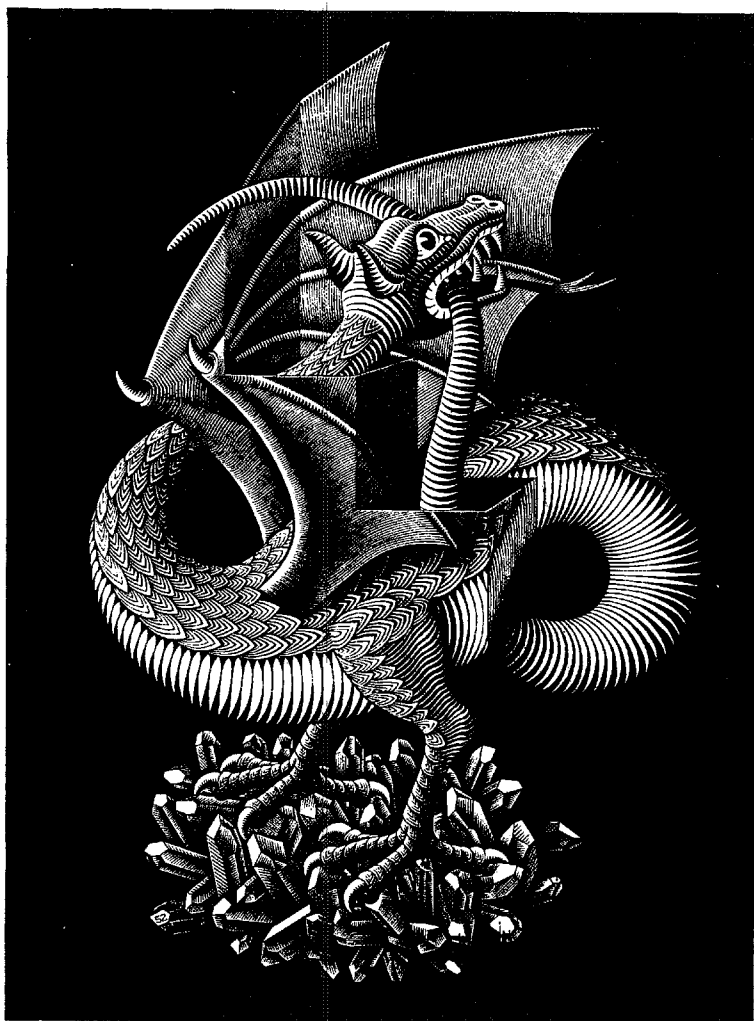
Het hoofdstuk begint met de volgende pericoop: 'Een winderige junidag. Wij keerden terug naar het vasteland, huurden er een auto, zodat we niet langer met onze koffers hoefden te lopen en ook Marie's oosterse lampjes konden daarin een plaats krijgen. Zo reden we over de Afsluitdijk Friesland binnen. Ik voelde me weer de oude, Marie ook. Alles vergeven en vergeten. We hadden plannen. Concrete plannen en dan kun je beter geen "muizenissen" hebben. Marie hield niet van "muizenissen" en ik misschien wel, maar ik noemde het niet zo. Hoe dan ook; handen uit de mouwen, dat was het parool. Een stralende toekomst lag voor ons en een brede weg ernaartoe. Anderzijds was het ook een enigszins lege toekomst, ik wist niet helemaal wat er ging gebeuren, in wezen, maar daarover hield ik mij stil. / Prachtige bermen met van die, aan de achterzijde van het blad, witte bomen, dat wapperde en waaide... Het is het beeld dat ik aan het begin van dit boek heb beschreven. Zomerse stormen, niets dat een mens zo gelukkig maakt.' (p. 73)

Hier, in de voorlaatste zin, gebeurt iets in het platte vlak wat in de driedimensionale werkelijkheid onmogelijk is. Zo zou mijn commentaar luiden, gold het de beschrijving van een prent van Escher – diens zichzelf in de staart bijtende draak bij voorbeeld.¹

Bij literatuur ligt het weer wat anders: naar analogie van wat Hofstadter een 'meta-auteur' noemt,² zou je hier van een 'meta-verteller' kunnen spreken. Dat is iemand die aan het woord is, zo gauw binnen een boek de woorden 'dit boek' verwijzen naar het boek dat de lezer aan het lezen is. Dat is eigenlijk net zoiets vreemds als de twee vierkante gaten die Escher door insnijdingen aanbracht in het papier waarop hij de 'Draak' afgedrukt heeft.

Er is zo te zien nogal wat gebeurd met hoofdpersoon Gerrit: hij is ouder geworden, heeft een levensgezellin, doet het voorkomen concrete plannen voor de toekomst te hebben; maar toch geeft hij toe dat die toekomst net zo vaag is als toen hij achttien was. Er is veel gebeurd, er is veel veranderd, maar tegelijkertijd is er niets veranderd. Gerrit en Marie komen in Groningen aan, en hij stelt vast: 'een stad van zakenlieden en schooljeugd, zo komt het mij altijd weer voor, dat komt van vroeger.' (p. 73) Gerrit voert Marie, die hij im-

[1] *De werelden van M. C. Escher*, afb. 176. [2] Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, p. 702. In verhaalanalytisch jargon valt het begrip 'meta-auteur' nauwelijks te hanteren, omdat er geen 'auteur' te noemen instantie boven de concrete auteur bestaat.



M. C. Escher, *Draak*, 1952

mers in Amsterdam heeft leren kennen, ook door allerlei dorpen waar hij de weg kent. Met andere woorden: *hij* is weer in zijn plaats van herkomst.

Ik doe daar wat omzichtig over, omdat in de beginparagrafen geen plaatsnaam genoemd wordt. Ik kon wel vermoeden dat de achttienjarige in Groningen woonde, maar dan toch meer op basis van ander werk van Krol en van zijn biografie.¹ Doordat het personageniveau, het sub-niveau, het meta-niveau en het meta-meta-niveau (nog even afgezien van de vraag hoe je ze moet betitelen) elkaar bijna geheel overlappen, is het wel bijzonder moeilijk om zuiver te blijven in de leer van de dimensies.²

De meta-verteller tast zelf de zuiverheid van deze leer aan door te zeggen dat hij het is die aan het begin van *De chauffeur verveelt zich* het beeld heeft beschreven van wind en bomen (die nu inmiddels als abelen zijn gespecificeerd, met die witte achterkant van hun blad). Het is dus niet, of niet alleen, een citaat uit de gedachten van een achttienjarige, maar ook een uitspraak van een aanzienlijk hogere instantie op vertelgebied.

Nu is de literatuurwetenschap er wel van overtuigd dat achter elke zegsman in literatuur een hiërarchie van verantwoordelijke instanties vermoed moet worden, maar door het expliciete gebruik van 'dit boek' wordt de lezer zich buitengewoon ervan bewust ook een meta-lezer te zijn. Hij wordt herinnerd aan het proëmium, maar hij bevindt zich op een ander niveau dan toen hij dat voor het eerst las. Hofstadter zou zeggen: de verteller staat buiten de ruimte waarin het personage spreekt;³ dan geldt ook dat de meta-verteller buiten de ruimte van de verteller staat. 'Rekursie' heet dit bij Hofstadter;⁴ dit verschijnsel is ons vooral bekend als dat van de Droste-verpleegster, het is tevens in vrij elementaire vorm terug te vinden in Eschers houtsnede 'Vissen en schubben',⁵ waarin schubben tot vissen worden en kleine vissen tot grotere, van verschillend formaat. De voor-

[1] Groningen is voor Krol overigens al gauw geïmpliceerd, blijkens de volgende uitspraak: 'Toen ik trouwde hadden wij kaarten gestuurd voor de receptie, maar we waren vergeten erbij te zetten in welke stad. Dat het in Groningen was, was voor ons zo vanzelfsprekend dat we daar helemaal niet aan gedacht hadden. Zoiets kan je alleen maar overkomen in Groningen of Amsterdam. Het is een soort chauvinisme: je wilt ergens helemaal thuis horen.' (In: Werkgroep Nederlands, *Gesprek met Gerrit Krol*, p. 15) [2] Zie verder hoofdstuk 2. [3] Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, p. 798. [4] Ibidem, p. 148. [5] *De werelden van M. C. Escher*, afb. 242.



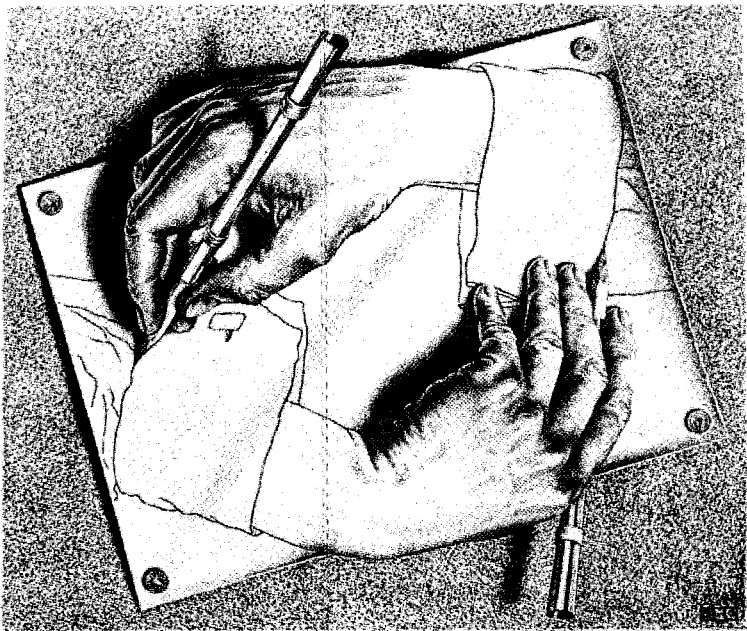
M. C. Escher, *Vissen en schubben*, 1959

stelling van Escher lijkt mij voor vergelijking met genoemd verschijnsel bij Krol nuttiger dan die van de Droste-verpleegster, omdat Escher de verhoudingen tussen de verschillende niveaus met meer variatie verbeeldt.

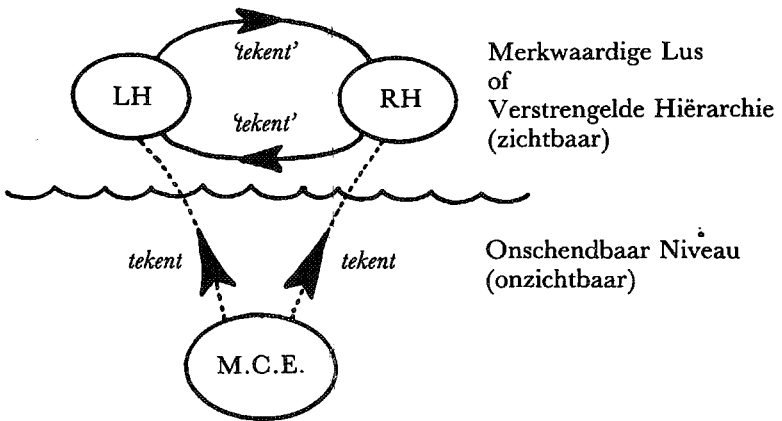
De parallel tussen proëmiumtekst en het begin van het zesde hoofdstuk wil ik niet al te zeer en détail trekken, omdat ik niet wil suggereren dat verbindingen in literatuur meer zijn dan hypothesen. Met die beperking zal een literatuurwetenschapper moeten leven. Het hypothetische karakter van verbindingen hangt samen met het feit dat elk literair werk zijn eigen regels stelt, regels waarnaar je je soms een ongeluk moet zoeken;¹ vaak lijkt literatuur wel een zelfwijzigend systeem, waarin elke stap gevolgen heeft op heel verschillende niveaus.²

Neem nu eens het volgende, een veronderstelling. Iemand legt verband tussen de bodem van de zee en verongelukkende auto's enerzijds (in de proëmiumtekst) en de verheven bodem van de zee (de Afsluitdijk) waarover Gerrit en Marie met hun huurauto rijden (hoofdstuk 6). Wil hij met dit verband suggereren dat we inmiddels een stuk zijn opgeschoten in de evolutie, ach, hoe langer ik er – met Vink in mijn achterhoofd – over nadenk, hoe aantrekkelijker de verbinding wordt.

[1] Anders dan Bertens en D'haen en Mertens ben ik van mening dat dit verschijnsel niet beperkt blijft tot postmodernistische literatuur, maar dat het hooguit een postmodernistisch te noemen aspect van alle literatuur is. (Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, p. 107; Anthony Mertens, 'Postmodern Elements in Postwar Dutch Fiction', p. 144) [2] Zie in dit verband Hofstadters creatie van een schaakbord dat zijn eigen meta-schaakbord is: 'Als je aan zet bent verplaats je de stukken – en noodzakelijkerwijs verander je de regels! De regels veranderen zich zodoende zelf voortdurend. Dit doet denken aan [...] de echte genetica. Het onderscheid tussen partij, regels, metaregels en metametaregels is opgeheven.' (Ibidem, p. 796) Er is in zo'n geval dus sprake van een onstabiele relatie tussen *signifiants* en *signifiés*, zoals die ook door Derrida wordt verondersteld; in de woorden van Bertens en D'haen: 'Elk woord modificeert de woorden die eraan vooraf zijn gegaan maar is zelf niet afgerond: het wordt op zijn beurt weer gemodificeerd door de woorden die nog moeten komen.' (Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, p. 64) Een dergelijk ingewikkeld systeem van voortdurend wijzigende regels is overigens niet aan de taal voorbehouden; volgens Krol ligt het ook ten grondslag aan de organisatie van het bedrijfsleven. (In dienst van de 'Koninklijke', p. 19)



M. C. Escher, *Tekenend*, 1948



Douglas Hofstadter, abstract schema van M. C. Escher, *Tekenend*

Ik wil van degene die mij deze interpretatie voorschotelt, bij nader inzien ook nog wel horen dat de achttienjarige met zijn verlangen geen raad weet, maar dat de echtgenoot van Marie het toppunt van geluk ervaart in de zomerstormen. Of is het de metaverteller die daaraan zijn hoogste geluk ontleent? Hoeveel fysiek heeft een meta-verteller dat hij zomerstormen kan voelen? Of gaat het puur om een verbaal gevoel (het woord 'zomerstormen' alleen al)?¹

Ik laat, om redenen die ik al eerder gegeven heb, dit onderscheid nu maar even varen, en stel vast dat als Krol zomerstormen associeert met geluk, dat die associatie dan ook al gerechtvaardigd is bij het lezen van het proëmium. Zo helpt de ene pericoop de andere uit te leggen, en de andere helpt de ene uit te leggen; dat begint verdacht veel op de hermeneutische cirkel te lijken, of op Eschers litho 'Tekenen': twee handen die elkaar tekenen, een probleem dat Hofstadter net zo elegant oplost als de auteurschapsdriehoek.²

6. Naar Alaska, een vergeestelijkingsproces

Na de sprong van het begin van *De chauffeur verveelt zich* naar halverwege past een sprong naar het eind. Kort samengevat is er intussen het volgende gebeurd: Gerrit heeft de provincie Groningen, waar hij gedurende langere tijd gewoond heeft, achter zich gelaten; hij is in zijn eentje via de Verenigde Staten, Mexico en Canada naar Alaska gereisd en heeft tenslotte ook Marie laten overkomen – met huwelijksmoeilijkheden moet het nu maar eens afgelopen zijn. In verband met de eerder geciteerde passages over auto's die onder water dan wel over de verheven zeebodem rijden, is het treffend dat Gerrit (met Isis, de vrouw van een ander) op weg van Texas naar Mexico via een dorpje dat Harlingen(!) heet³ in de Mexicaanse

[1] Zo schrijft Krol over zijn onvermogen als 15- à 20-jarige tot het verwoorden van sensaties: 'En die zon, die op het gras schitterde, wat een blijdschap, en wat onverwacht! Reikhalzend zag ik uit naar het moment dat ik, in een of ander verhaal het woord "schitteren" zou kunnen gebruiken.' (*De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 93) [2] *De werelden van M. C. Escher*, afb. 148; Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, p. 800. [3] Volgens *Rand Mc Nally Road Atlas* 1980 is Harlingen overigens een Texaanse stad van 44.500 inwoners. 'Harlingen' is voor Krol een vertrouwde naam: zowel *De zoon van de levende stad* als (impliciet) 'De Grauwe Vliegenvanger' zijn ten dele op Terschelling gelokaliseerd, dat alleen vanuit het Friese Harlingen bereikt kan worden; aanvankelijk had hij in *De chauffeur verveelt zich* zelfs

grensstad Matamoros komt, 'een vuil stadje, half onder water gelegen door de regens. De diverse Chevrolets voeren als boten voort.' (p. 112). Op Gerrits weg naar het geluk betekent Matamoros uiteindelijk een dieptepunt, dat lijkt te worden verbeeld door de als betrekkelijk stuurloos voorgestelde auto's in het water.¹

Maar in Alaska is dat dieptepunt achter de rug. Daarom kan ik met de lectuur van *Het verschijnsel leven* nog vers in het geheugen niet anders denken dan: in de eerste helft van *De chauffeur verveelt zich* worden warme, zuidelijke landen bezocht, in de tweede helft neemt uiteindelijk de noordelijke kou de overhand. Enig besef van het belang van warmte en kou bespeur ik ook bij Gerrit, want als hij enige tijd in Alaska woont, stelt hij vast: 'De natuur van het noorden is fris en schoon. Keurige huizen overal, geen armoede, zoals in het zonnige Mexico. Zon is leven, denk je in Nederland, maar het is dezelfde zon die dat leven aantast en in de kortst mogelijke tijd bederft.' (p. 125) Ga ik te ver wanneer ik hierin een equivalent zie van de door Vink op een ander niveau gesignaleerde betekenis van de omgevingstemperatuur? Het is immers Gerrit, het personage, die Vink citeert.

Alaska is de koudste plek die in *De chauffeur verveelt zich* bezocht wordt, en dat krijgt naar het eind toe nog meer nadruk. 'Het wordt nu kouder'; met die woorden begint de voorlaatste pericoop vóór de epiloog (p. 133). En de laatste pericoop voor de epiloog luidt: 'Een hardnekkige, vitale mossoort. Het zit ook om de koplampen van mijn auto.' (p. 135)

Er zijn hier geen onder de wind buigende bomen meer: de vegetatie is in deze koude streken gereduceerd tot mos. Leg ik rigoureus een verbinding tussen deze woorden en het proëmium of hoofdstuk 6, dan stel ik vast dat de vegetatie en de auto in dezelfde dimensie zijn terechtgekomen: die van de waargenomen werkelijkheid. Is de scheiding tussen werkelijkheid en voorstelling-van-een-werkelijkheid opgeheven? En de scheiding tussen vertellen en meta-vertellen?

Laat mij niet te gauw een antwoord geven. Er volgt immers nog de retorische epiloog, in een toon die een mengsel is van een radioprogramma-voor-het-hele-gezin en een brief van de apostel Paulus:

'Om dan met mezelf te eindigen: ...was ik met mijn zorgen en mijn grapjes u misschien een tijdje zeer nabij. Dat is dan nu weer verleden

de boot naar Texel vanuit Harlingen laten vertrekken. (zie hierboven, p. 336)

[1] Zij ironiseren de eerder als toppunt van geluk voorgestelde situatie van een mens die in de lauwe golven drijft. Zie hierboven, p. 221, n. 2.

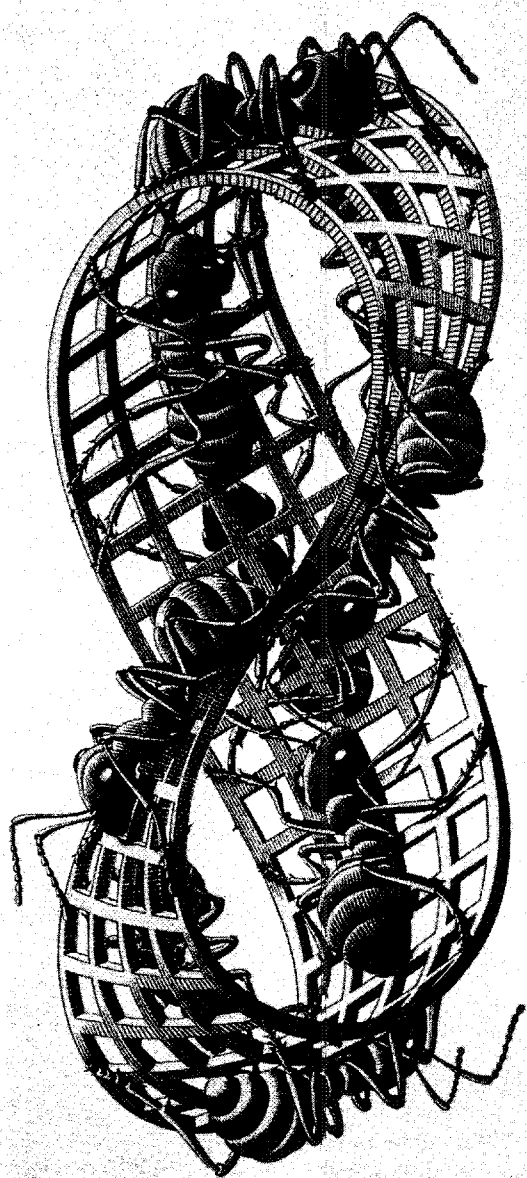
tijd. Als u mij zou vragen een aantal karakteristieken te geven van dit, mijn levensverhaal, dan zou mijn antwoord luiden: // a. precisie / b. optimisme / c. positieve instelling / d. negatieve instelling // Vanaf deze plaats groet ik allen die ik niet persoonlijk de hand heb kunnen drukken. Lezers en lezeressen. Misschien dat we mekaar nog eens tegenkomen, in de Kalverstraat of elders (in Singapore bij voorbeeld waar ik nog een tijdje wil wonen). Dan kunnen we het er nog eens over hebben hoe snel alles voorbijgaat in dit leven, maar dat er een middel voor is: // e. eeuwigheid. // Fairbanks, september 1978.' (p. 135)

Meta-vertelsel, dit alles. En de laatste regel, plaats en tijd waar en waarop het boek geschreven of voltooid zou zijn aanduidend, meta-meta-vertelsel. Zo treden we op twee niveaus buiten de tijd waarover te vertellen valt: op het niveau van het vertellen en op het niveau van de gedachten van de hoofdpersoon. De eeuwigheid is misschien net zo'n panacee tegen het voorbijgaan als het in het proëmium opgeroepen oerleven. We zijn weer op ons uitgangspunt terug, lijkt het, zij het dan op zijn minst zoals de mieren in Eschers 'Band van Möbius II' na een omwenteling op hun uitgangspunt terug zijn: wat aanvankelijk buitenkant heette, heet nu binnenkant. Het aardige van deze vergelijking is bovendien dat in een band van Möbius begin, midden en eind in het platte vlak samenvallen. Dat moet een schrijver die voor alle drie die punten in zijn verhaal bijzondere aandacht heeft, wel aanspreken: voortgang en kern vallen ogenschijnlijk tot hetzelfde punt te herleiden.¹

Ook lijkt er iets Teilhardiaans tot stand gebracht: in diens 'Welt-stoff'-theorie worden het materiële en het geestelijke aspect als buiten- en binnenkant van hetzelfde gezien. Grof geschetst zou er in *De chauffeur verveelt zich* dus een vergeestelijkingsproces plaatsvinden. Een dergelijk proces loopt parallel aan de ontwikkeling van de samenleving. Ik citeer nog één keer Vink over Teilhard de Chardin:

'De mensheid, stelt Teilhard de Chardin, zal zich uiteindelijk tot en nieuwe eenheid "samenballen". Maar dit proces moet een "totalisatie" zonder "depersonalisatie" zijn. Tegelijkertijd met de mensheid moet ook de mens worden gered. Dit nu is alleen mogelijk als wij onze geestelijke "beweeglijkheid" nog meer vergroten, als wij onze contacten nog inniger maken, en als wij tenslotte een deel van onszelf weten te verliezen, waardoor een nieuw krachtveld, de "liefde-energie", wordt vrijgemaakt.'²

[1] *De werelden van M. C. Escher*, afb. 260. [2] D. L. N. Vink, *Het verschijnsel leven*, p. 132.



M. C. Escher, *Band van Möbius II*, 1963

Het ziet er goed uit, voor Gerrit en Marie, aan het eind van hun geschiedenis, dat wel. Maar wat een Teilhardiaanse ernst naast zulk licht proza als dat van Krol. En ik moet mij bovendien blijven realiseren dat ik het over welgeteld drie korte passages heb gehad uit een roman van 135 bladzijden. *Iets* Teilhardiaans, vertaald door Vink, ik denk wel dat dat klopt. *Iets* Escheriaans eveneens. Maar hoezeer Teilhardiaanse en Escheriaanse gedachten ook met het paradoxale verweven zijn, zij hebben niet het laatste woord als het over de *constructie* van literatuur gaat, of over de constructie van één roman.

Daarom denk ik dat Hofstadter, dichterlijke geest of niet, er verstandig aan heeft gedaan ingewikkelder vormen van literatuur dan het acrostichon, de dialoog en de auteurschapsdriehoek buiten beschouwing te laten.

7. De constructie van melancholie

Om dit toe te lichten zal ik nog even iets zeggen over één andere trits passages uit *De chauffeur verveelt zich*: die waarin Gerrit zijn omgeving bewoonbaar maakt of perfectioneert. Drie maal is hij fysiek daarmee bezig, waardoor dit werk langzamerhand een soort Sisyphusarbeid gaat worden.

De eerste keer is kort na zijn huwelijk met Marie, wanneer zij in Amsterdam-Nieuw-West gaan wonen. In paragraaf 1.0. wordt dit als volgt beschreven: 'Als je door de straten loopt zie je soms door een huis heen het achtertuintje en een jonge vrouw daarin wasgoed ophangen. Crocussen in de zwarte aarde en als scheiding van de tuin ernaast een groen of geel geplastificeerd hekje van dertien centimeter hoog. De pasgehuwde jongeman slaat in de grond twee dunne paaltjes waaraan straks het kniehoge hekje zal draaien – zo begint het geluk van veel jonge mensen. / Zo begon ook het geluk van ons.' (p.17)

Veel werk is het niet, wat er zo'n eerste keer moet worden verricht: een hekje maken, meer niet. De tweede keer dat Gerrit zijn omgeving bewoonbaar maakt, moet er heel wat meer werk verzet worden. Want als hij en Marie zich in de provincie Groningen een boerderij hebben aangeschaft, moet deze verbouwd worden. Zo wordt er onder andere hout gebracht door een vrachtwagen, wat tot de volgende situatie leidt: 'Ik grijp de planken. Marie lacht mij vanuit de verte toe. Ik wijs naar mijn witte, glanzende schouders en naar de zon, klein en hoog in de lucht. Reken maar dat het gezond is! / En ik voel me net als zoveel jaar geleden, toen ik in Nieuw West het tuin-

hekje maakte. Het is hetzelfde gevoel, ik ben dus niets opgeschoten. Maar ook nog niet verpest.' (p. 77)

In het boek volgt deze herinnering aan een passage uit het eerste hoofdstuk betrekkelijk kort na de passage waarin aan het proëmium herinnerd wordt (dat was p. 73). Zo dicht op elkaar volgend zorgen zij samen voor het effect dat de lezer die zich verder niet bekommert om vertelniveaus, van een soort 'ewige Wiederkehr'-gedachte overtuigd wordt. Maar anders dan in de herinnering aan de waaiende bladeren van de abelen is er in de gedachte aan Nieuw-West geen sprake van dimensieverandering; het personage Gerrit herinnert zich zichzelf een aantal jaren eerder, meer niet.

Zo is het deze zelfde Gerrit die tegen het einde van de roman, in Alaska, weer rondom het huis bezig is, zij het deze keer zonder expliciete herinnering. Het lijkt wel alsof hij inmiddels tevreden is: "s Middags gewerkt aan wat de tuin gaat worden. De omheining van kippegaas staat er al, de onderrand is met lange pennen in de grond gestoken. Tegen de bevers. Verderop een paar landfuiken om ze te vangen. Wat is het verschil tussen een omrastering en een fuik, zo schiet het door mijn hoofd, het kan er mij niet van weerhouden allebei te maken. Als wij ze doden, die bevers, bewaren wij het bont en brengen het naar de supermarkt in ruil voor andere waar.' (p. 133)

Amsterdam-Nieuw-West, de provincie Groningen, Alaska; drie maal zo ongeveer hetzelfde. Maar zonder dat er dit keer een band van Möbius nodig is, een in zijn eigen staart bijtende draak of twee zichzelf tekenende handen; dit ziet er allemaal betrekkelijk lineair verteld uit. Misschien dat een spiraal voldoet om te verbeelden dat iemand drie maal op vrijwel hetzelfde punt terugkomt, zonder dat er bij het vertellen dimensies overschreden hoeven te worden om dit duidelijk te maken.

Dat moet een aardige spanning opleveren – tussen band van Möbius en spiraal. Dat zij elkaar verdragen, zegt misschien wel iets over het paradoxale karakter van literatuur, en in dit geval met name over dat van *De chauffeur verveelt zich*. Het merkwaardigste is misschien wel dat wij zoiets kunnen lezen zonder volkomen in de war te raken. Dat zal wel hiermee te maken hebben dat lezers nog veel paradoxaler zijn dan literatuur.

Dus: vergeestelijking, een doelgerichte ontwikkeling... misschien; maar dan wel vergezeld van de gedachte dat je daar uiteindelijk niets mee opschiet.¹ De opvatting dat iets op een doel gericht is ondergra-

[1] Onbedoeld heeft Paul Claes aan dit inzicht bijgedragen, door zijn opmerking: 'Zoals bij Nietzsche de theorie van de Eeuwige Wederkeer een kritiek

ven met de opvatting dat er niets verandert; als dat geen *geconstrueerde melancholie* mag heten...

De enige keer dat in *De chauffeur verveelt zich* het woord 'melancholie' voorkomt, is in de passage over Gerrits wandeling langs het Scheveningse strand: 'Een namiddag aan het strand: (a) de witte, stuivende verte (b) het zonnetje. De speelkuilen zijn leeg en door de wind bijna uitgewist. Het eind van de zomer. Misschien wel de laatste zomer. Vandaar dat ik zei melancholie.' (p. 30) Daar is het, net als later in *In dienst van de 'Koninklijke'*,¹ verbonden met het besef dat elke dag de laatste kan zijn. Maar tegelijkertijd is het verweven met optimistische toekomstverwachtingen, omdat Gerrit juist te horen heeft gekregen dat hij naar het buitenland zal gaan. Toekomstverwachtingen die nog in dezelfde pericoop overigens van al te absolute trekken worden ontdaan door de ondergangsgedachten die voortkomen uit een melange van het futurologische *Future Shock* en het apocalyptische *On the Beach*.

Elders noemt Krol het geen 'melancholie', maar 'zwaarmoedigheid', en wel in het hoofdstuk waarin Gerrit van Texel naar Amsterdam vlucht, wanneer hij niet meer weet welke richting hij aan zijn leven moet geven, omdat zowel zijn kunstenaarschap als zijn huwelijk dreigen te mislukken. Tussen de pericoop waarin de ontmoeting met een Groningse schilder beschreven wordt, die zich door het Friese landschap laat inspireren om Groningse landschappen te schilderen, en die over de gelijktijdige projectie van een tweetal films staat de volgende pericoop:

'Het voordeel van zwaarmoedigheid. Dat is *dat het er niet toe doet*

vormde op de teleologische geschiedenisopvatting, wordt ook hier [= in een strofe van Faverey, AZ] een doelgerichtheid ontkend. In een teleologie zit vaak – men denke slechts aan Hegel, Marx en Teilhard de Chardin – een optimistisch-progressieve eschatologie.' (Paul Claes, 'Hans Faverey: een (de)constructie', p. 169) Niet alleen Krol kent Nietzsche zo goed dat hij hem vaak instemmend citeert, ook Gerrit is aanvankelijk Nietzscheaan. In de eerste pericoop na het proëmium staat dat hij Nietzsche en Maeterlinck las, 'Nietzsche om me groot en sterk te voelen en Maeterlinck om te kunnen huilen, waarschijnlijk.' (p. 5)

[1] *In dienst van de 'Koninklijke'*, pp. 52 vlg.: 'Melancholie, laat mij dat eens uitleggen, is niet per se droefheid of weemoed, het is rust. Je gaat er gewoon vanuit dat elke dag de laatste is. De oorzaak van deze ongewone zienswijze is een hinderlijke besluiteloosheid of een variëteit aan mogelijkheden die allemaal te realiseren zijn ook nog; de werkelijke oorzaak van melancholie is het ontbreken van richting of wil.'

waarheen je gaat, alle strijd is opgeheven. Je rijdt langs het kanaal, met grote snelheid, en je rijdt alleen. De zon schijnt, de middenstreep is wit, tot de horizon. Vanwaar een rode auto nadert met een meisje erin, dat vliegt je voorbij. / Het voordeel van zwaarmoedigheid is dat je vrij bent van vrees. Bij voorbeeld de vrees voor de dood, want door een lichte beweging van het stuur was je tegen het meisje opgevlogen en dat had je niet eens erg gevonden. Het grote nadeel echter, als je dat niet doet, is de pijn, die groter is naarmate de zon feller schijnt. De straat is vol mensen, de meisjes bekijken de etalages of lopen meteen naar binnen; dat deden ze vroeger ook. Het kenmerk van de zwaarmoedige is dat zij, die meisjes, bij hem geen enkele verwachting wekken, terwijl ze dat vroeger wel deden. En hoewel die verwachtingen totaal ongegrond waren en de zwaarmoedige er nu eigenlijk blijk van geeft, een veel reëlere kijk op het leven te hebben, verschaft hem dat geen genoegen, in tegendeel.' (pp. 67-68) [cursivering van mij, AZ]

De herhaling van het beeld van de auto op de weg, van de witte streep en van de (mogelijke) botsing maakt met terugwerkende kracht de proëmiumtekst tot de uitdrukking van een melancholieke situatie. Het lijkt wel of de hele roman nodig was om deze situatie van een constructie te voorzien.

Hoe zit het nu eigenlijk met het boek van Vink? Je kunt onmogelijk een personage een bestaand boek laten lezen zonder daar als concreet auteur in te hebben gekeken, zeker wanneer je naar pagina's verwijst. Is Krol dan misschien, ondanks zijn instemming met Kousbroek, een 'crypto-Teilhardiaan'? Dat denk ik niet.

Wat ik hierboven heb geschreven over mogelijke instemming met door Vink vertaalde ideeën van Teilhard de Chardin geldt de meta-verteller, of – om een gangbaarder term te gebruiken – de abstracte auteur. De concrete auteur Gerrit Krol zegt heel andere bedoelingen te hebben gehad met zijn verwijzingen naar Vink. Hij had niet de behoefte in te stemmen met speculatieve ideeën, maar wilde aandacht vragen voor een boek aan het bestaan waarvan hij zelf actief had meegewerkt.

Toen ik op het achterplat van *Het verschijnsel leven* las dat D. L. N. Vink in 1958 in Delft afstudeerde en dat hij sindsdien voor een groot bedrijf buitenslands werkte, waarvan 'thans' (dat was 1969) in Venezuela, vroeg ik me af of Vink en Krol elkaar misschien persoonlijk hadden gekend. Krol werkte immers ook voor een groot bedrijf in Venezuela.

Inderdaad bleek niet alleen het grote bedrijf hetzelfde, maar zij hadden elkaar daardoor ontmoet. En dank zij Krols contacten met uitgeverij Querido is Vink's boek vervolgens bij de tot dezelfde uitgeefgroep behorende Wetenschappelijke Uitgeverij verschenen. Het feit dat *Het verschijnsel leven* niet veel aandacht had gehad – de Teilhard-cultus liep aan het eind van de jaren zestig op zijn laatste benen – was voor Krol een extra reden om er in *De chauffeur verveelt zich* naar te verwijzen. Toch moet hij meer voor dit boek hebben gevoeld dan wat hij als huwelijksmakelaar tussen auteur en uitgeverij had hoeven voelen. Daarvan getuigt zijn eerder geciteerde opmerking in het manuscript. Daarvan getuigt het feit dat hij ook in *De weg naar Sacramento* nog een keer naar het boek van Vink verwijst (zonder het overigens bij name te noemen).¹ Daarvan getuigt ook wat hij mij in verband hiermee schreef: 'Teilhard de Chardin [...] werd 25 jaar geleden wereldwijd gelezen en geprezen (De Darwin van de 20ste eeuw!), maar is toch een oplichter gebleken. [...] Niettemin, Dankers boek vind ik nog steeds inspirerend.'²

Ten slotte nog dit. In het gesprek met Van Deel maakt Krol een opmerking die na het voorgaande een wel zeer pregnante betekenis heeft gekregen:

'Al mijn boeken zijn fietstochten tegen de wind in, maar bijna altijd met een happy end. Maar: *niet zonder moeite*. [...] / Dat is een belangrijk beeld uit mijn leven: dat je veel kunt praten over iets dat uiteindelijk geen resultaat heeft. Dat je wel een tocht gemaakt hebt en dat die tocht wel uniek is in die zin dat je elke keer één kant op gaat, maar het paradoxale zit daarin dat het (a) op nul uitkomt, dat je (b) eindeloos veel overwegingen kunt hebben hoe het op nul moet uitkomen, maar dat er (c) maar één mogelijkheid is om het te doen: een tocht maken.'³

Fietstochten maken tegen de wind in dus. Dan ben je niet als een wolk, maar als een boom: je buigt wel, maar je geeft niet mee. Dan

[1] *De weg naar Sacramento*, p. 114: 'In een boek dat ik heb staat dat een steen, toen er nog niets anders was, kon denken dat hij nieuw was en kon veranderen. Een levend organisme staat er, heeft zwakke interne verbindingen! Levende organismen zijn in staat energie uit dode materie vrij te maken.' Deze kwestie komt bij Vink op pp. 18-19 aan de orde. In zijn herwerking van *De weg naar Sacramento* tot *De weg naar Tuktoyaktuk* heeft Krol deze passage – zoals zoveel reflecterende passages – weggelaten. [2] Brief d.d. 14-8-1985. [3] T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 44.

ben je niet als een boom, maar als een wolk: je blijft niet op je plaats, maar je beweegt. Dan ben je als een boom en als een wolk, want de wind bepaalt je beweging en je houding. Dan ben je noch als een boom, noch als een wolk, want je buigt en beweegt je tégen de wind in. Welke plaat van Escher past hierbij? Welke formulering van Hofstadter?

Hofstadter heeft zich in *Gödel, Escher, Bach* beperkt tot wiskunde, beeldende kunst, muziek en een beetje literatuur. Had hij voor literatuur meer plaats ingeruimd, dan was zijn boek nog overtuigender geweest. Het had dan bij voorbeeld laten zien hoe een complex van paradoxen en herhalingen een constructie van melancholie kan vormen waarmee melancholie wordt overwonnen. Zoals in *De chauffeur verveelt zich*.

NAWOORD

Krol in de portrettengalerij

1. Nationale portrettengalerijen

In 1973 was er maar één criticus die *De chauffeur* verveelt zich als een geval van nieuw experimenteel proza zonder meer opvatte. Anderen gaven een genuanceerder beeld van de positie van Krols werk ten opzichte van dat van tijdgenoten: Krol handhaaft, schreven zij, bij het vernieuwen van de roman allerlei kenmerken van de traditionele roman, en zijn vernieuwing onderscheidt zich door een persoonlijke inzet.¹ Hangen zij hem op de portrettententoonstelling van Nederlandse schrijvers al in de zaal met experimentelen, dan toch wel vlak bij de deur; liever echter, zo is de teneur, op een opvallende plaats in de zaal met persoonlijk essayerende prozaschrijvers.

Sinds de profilering van het proza in *De Revisor* is Krols positie nog duidelijker geworden. Samen met die van Willem Brakman wordt zijn naam in allerlei overzichten omstreeks 1980 genoemd als die van een oudere schrijver wiens pogingen om verbeelding en werkelijkheid nauw op elkaar betrokken te laten zijn, verwant zijn aan die van jongere schrijvers als Doeschka Meijsing, Nicolaas Matsier, Dirk Ayelt Kooiman.² Op de portrettententoonstelling hangt Krol nu als voorloper in de *Revisor*-zaal. Of, in de woorden van De Moor: 'Vooral in de context van het in de jaren zeventig belangrijke literaire tijdschrift *De Revisor* komt Krols bezonnen werk goed tot zijn recht.'³

[1] Zie hierboven, p. 131. [2] Toen Verdaasdonk opmerkte dat de canonisering van Brakman en Krol in sterkere mate aan de activiteiten van Van Deel te danken was (zie hierboven, p. 19), had hij niet op de criticus maar op de tijdschriftredacteur Van Deel moeten wijzen; dat is immers degene die Krol en Brakman in *De Revisor* heeft binnengehaald. [3] De Moor legt de relatie tussen Krol en *De Revisor* ook bij bundeling van de licht herziene recensie

In de drie hoofdstromingen die De Moor onderscheidt in het proza in de jaren zestig (en vervolgens ook in de jaren zeventig), krijgt Krol derhalve geen plaats bij realisten of experimentelen. Binnen de stroming van hen die verbeelding en werkelijkheid nauw op elkaar betrokken willen laten zijn, vormt hij samen met Andreas Burnier de categorie auteurs van ideeënromans. Anderen bij wie De Moor de relatie tussen verbeelding en werkelijkheid essentieel acht, zijn Brakman en, in zekere zin, Hugo Raes, Jacques Hamelink en Jeroen Brouwers.¹

Auteurs als Sybren Polet, Jacq Firmin Vogelaar en Lidy van Marissing figureren bij hem als vertegenwoordigers van het experimentele, op grond van de titel van Polets bloemlezing 'ander' genoemde proza.²

Ook wanneer in een beschouwing het proza uit *De Revisor* centraal staat – zoals in Peeters' nawoord bij een bloemlezing met verhalen uit dit tijdschrift – komt Krol ter sprake. Zijn verwantschap met Doeschka Meijsing en Patrizio Canaponi (die 'het contact met de werkelijkheid aan[brengen] via de omweg van de verbeelding en [...] er daardoor in [slagen] soms iets van belang over een grotere werkelijkheid te zeggen') is volgens Peeters te vergelijken met die van, opnieuw, Brakman en ook van Maarten 't Hart, F. B. Hotz en Ethel Portnoy.³

De Rover tenslotte noemt als oudere verwanten van de *Revisor*-schrijvers: Krol, Brakman en de nog oudere F. C. Terborgh. Net als De Moor plaatst hij deze auteurs in het grensgebied van verbeelding en werkelijkheid; daarnaast is hun ruime aandacht voor het belang

over *De chauffeur verveelt zich*. (Wam de Moor, *Wilt u mij maar volgen?*, p. 247)

[1] Wam de Moor, 'Het proza na 1940', pp. 246-248. [2] In Polets bloemlezing is geen werk van Krol opgenomen; wel echter de passage uit het werk van Lidy van Marissing waarin Krols voorstelling van de verhouding tussen verbeelding en werkelijkheid in *De chauffeur verveelt zich* geparodieerd wordt. (Sybren Polet, *Ander proza*, pp. 237-238; zie ook hierboven, p. 45) [3] Carel Peeters, Inleiding achteraf, p. 138. Zeker de plaats van 't Hart in dit gezelschap is dubieus, zoals kort na Peeters' indeling uit een twistgesprek tussen Frans Kellendonk en 't Hart zou blijken (Frans Kellendonk, 'Losvast'), en later ook uit de wederzijdse afwijzing van elkaars werk door Krol en 't Hart. 't Hart deed dit onder meer in verslagen van zijn reizen als schrijver naar het buitenland, om zo aan buitenlandse lezers zijn kritiek op Krol in de mond te kunnen leggen; respectievelijk naar Zweden (NRC *Handelsblad*, 11-11-1983) en naar Engeland (NRC *Handelsblad*, 24-2-1984). Zie voor Krols kritiek: *De schriftelijke natuur*, p. 16.

van de vorm voor hem een criterium, waarmee zij zich van bij voorbeeld realisten onderscheiden. De bijzondere positie van Krol blijkt volgens De Rover hieruit dat hij onder deze auteurs degene is die zich het meest met montage-technieken bezighoudt; zonder ideologische verwantschap overigens met auteurs als Vogelaar en Van Marissing, die dit procédé ook toepassen.¹ Een grensganger dus, ook voor hem.

Kenmerkend voor deze grenspositie is Krols plaats in de overzichten in *Het literair klimaat 1970-1985*. In vijf ervan komt zijn naam voor: in het algemene overzicht door Schouten, in dat van de essayistiek door Kruithof, in dat van het columnisme door Matsier, bij Offermans in het overzicht van het experimentele proza en bij Van Deel in dat van de generatie die tussen de wal van de grote namen van de jaren zestig en het schip van de aandacht vragende debutanten van de jaren zeventig dreigde te raken.²

Veel nieuws levert deze vijfvoudige aandacht niet op. Zo is Krol slachtoffer van zijn grenspositie, wanneer Kruithof en Matsier respectievelijk de essayist en de columnist zo zeer als een afgeleide van de romanschrijver beschouwen dat zij – geïnteresseerd als zij zijn in de ‘pure’ essayisten en columnisten – niet nader op dat deel van zijn werk ingaan. Slachtoffer van zijn grenspositie is hij ook wanneer Offermans hem, Brakman en een tiental anderen in de marge van het ‘ander proza’ plaatst, omdat zij nooit de verhaaltraditie in het proza geheel hebben opgeofferd ter wille van literair grondslagenonderzoek. De enige die de grenspositie tot uitgangspunt heeft gekozen, Van Deel, besteedt echt aandacht aan Krol, en typeert hem als een vormvernieuwer, die met *Het gemillimeterde hoofd* in onze literatuur een nieuw type roman heeft geïntroduceerd, ‘bestaande uit heel veel verschillende fragmenten, soms maar van één regel, die bij elkaar zowel een verhaalverloop als een denkproces uitdrukken.’³ Schouten tenslotte maakt het zich, in zijn op tijdschriften gebaseerde driedeling, gemakkelijk door Krol, in navolging van De Rover, bij de *Revisor*-auteurs te plaatsen.

[1] Frans C. de Rover, ‘Van de werkelijkheid naar de verbeelding’, p. 12. Een soortgelijke positie krijgt Krol in de verteltheoretische studie van Galle. (Marc Galle, ‘De theorie van het vertelperspectief aan de poort van het ander proza’, pp. 8-9) [2] Rob Schouten, ‘Driestromenland’, p. 19; Jacques Kruithof, ‘De essayist als schrijver’, p. 180; Nicolaas Matsier, ‘Muiters tegen het etmaal’, pp. 134-135; Cyrille Offermans, ‘Buiten alle verhoudingen’, p. 160; Tom van Deel, ‘De veronachtzaamden’, pp. 90-94. [3] Tom van Deel, ‘De veronachtzaamden’, p. 94.

2. Een postmodernistische portrettengalerij

Voor een bepaalde categorie literatuurwetenschappers zijn termen als 'Revisor-auteur' of 'auteur in het grensgebied van verbeelding en werkelijkheid' kennelijk ongelukkig; niet alleen op den duur, maar ook al op korte termijn. Literatuurgeschiedschrijvers hebben een voorkeur voor termen die internationaal hanteerbaar zijn. Zo'n term was vanaf het eind van de jaren vijftig bij voorbeeld 'nouveau roman', aanduiding van een romantype dat weliswaar zijn oorsprong in Frankrijk kent, maar dat vervolgens ook in andere literaturen bleek te bestaan; niet alleen bij de epigonen van de Franse voorbeelden, maar ook bij schrijvers wier werk uit andere bronnen was voortgekomen. Nederlandse romans die in het midden van de jaren zestig als 'nouveau roman' werden betiteld, zijn echter of als epigonenwerk onderkend of inmiddels onder andere benamingen bekend.¹

Iets soortgelijks lijkt zich voor te doen met 'postmodernisme', een term die omstreeks 1985 voor het eerst in Nederlandse literaire overzichten voorkomt; in *Het literair klimaat 1970-1985* onder andere. Wanneer Offermans constateert dat het experimentele Nederlandse proza tussen 1970 en 1985 toegankelijker is geworden, doet hij dat namelijk in de volgende bewoordingen: 'Het heeft er [...] alle schijn van dat menig experimenteel schrijver op zoek is naar minder hermetische schrijfwijzen, een ontwikkeling die zich ook in het buitenland voordoet en waarvoor men inmiddels generaliserend en in veel gevallen ook wel wat voorbarig de term "postmodernisme" heeft bedacht.'² Krol en anderen passen volgens Offermans in zoverre in deze tendens dat zij zich, zoals gezegd, ondanks hun faam van 'moeilijk schrijver', nooit van heldere schrijfwijzen hebben afgekeerd.

Offermans' terughoudendheid bij het gebruik van de term 'postmodernisme' is kenmerkend voor de beschouwingen over Nederlandse literatuur op dat moment. In een ander overzicht uit 1986 noemt Kruithof deze term 'nog ongelukkiger dan "modernisme"'.³ Alleen Mertens presenteert hem in die jaren neutraal als: door Fokkema in 1984 uit de Verenigde Staten geïmporteerd en daarbij toegepast op auteurs als Krol, Brakman, Leon de Winter, Cees Nooteboom en de prozaïsten uit *De Revisor*.⁴ Omdat 'postmodernisme'

[1] Zie in dit verband: Hector-Jan Loreis, NR = NF, pp. 130-142. [2] Cyrille Offermans, 'Buiten alle verhoudingen', p. 160. [3] Jacques Kruithof, 'Ik bouw nauwgezet en wanhopig', p. 19. [4] A. M. J. A. Mertens, 'Experimenteel proza', p. 278.

echter een breder begrip is dan dat waarmee een bepaalde periode of een bepaalde groep schrijvers rond een tijdschrift of een programma kan worden afgebakend, vat Mertens ook het 'ander proza' als postmodernistisch op. Anders dan Offermans of Kruithof besteedt hij daarbij relatief ruime aandacht aan de opvattingen van Krol. Allereerst door te signaleren dat Krol zich in zijn lezing over de abstracte roman achter het postmodernisme geschaard zou hebben, maar vervolgens ook door vast te stellen dat er een principieel verschil is tussen de opvattingen van Krol over het experimenteren en die van Vogelaar.¹

Vijf jaar later wil de term 'postmodernisme' in de op een Nederlands publiek gerichte literair-historische overzichten nog steeds slecht wortelen. Zo komt hij in het sinds 1980 verschijnende *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945* niet eerder voor dan in de actualisering van de bijdrage over De Winter, februari 1988.² Een jaar later pas voor de tweede keer, in de actualisering van mijn bijdrage over Krol.³ In beide gevallen is het signalement constaterend, niet instemmend; zo signaleer ik Krols opmerking dat de literatuur van zijn voorkeur overeenkomt met wat men wel postmodern of postmodernistisch noemt en het veelvuldig figureren van de namen van Krol en Brakman in beschouwingen over het postmodernisme. Uit een en ander valt op te maken dat het voor vergelijkingen *binnen* de Nederlandse literatuur een wat ongelukkige term is.

Toch meent Elrud Ibsch dat de vraag of de term passend dan wel ongelukkig is, op dit moment (1988/1989) 'niet meer voor discussie vatbaar' is: hij is immers ingeburgerd.⁴ Dat mag waar zijn voor beschouwingen in een internationaal kader, in het nationale kader zijn de nuanceringen van de term onvoldoende. De vraag naar het postmodernisme in Nederland is in zekere zin van dezelfde orde als

[1] Krol heeft niet alleen het experiment van schrijvers als Polet en Vogelaar expliciet afgewezen (*De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 19), even expliciet heeft hij ingestemd met de opvatting van Hermans over de klassieke roman: 'Het is namelijk een eigenaardigheid van de mens dat hij de chaotische werkelijkheid die hem omringt, toch beschrijven moet. Hij beschrijft hem alsof hij geordend was. Hij wil er een orde in leggen.' (Ibidem, p. 43) [2] Die eerste verschijning is bovendien in een bibliografie waarin een publikatie is opgenomen over postmodernistische trekken in het werk van Leon de Winter. (Graa Boomsma, 'Leon de Winter', p. B-2) [3] Ad Zuiderent, 'Gerrit Krol', p. 16. [4] Elrud Ibsch, 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur', p. 346.

die naar de verhoudingen tussen politieke partijen in bepaalde landen: de politieke tweedeling in de Verenigde Staten is nauwelijks te vergelijken met de verhoudingen in Europese landen; de driedeling in Groot-Brittannië nauwelijks met de verhoudingen op het Continent. En zelfs waar partijen aan elkaar verwant lijken (zoals Nederlandse en Duitse socialisten, liberalen of christen-democraten), gaat die verwantschap vaak gepaard met grote onderlinge verschillen. Op allerlei niveaus blijft de nationale situatie (kiesstelsel, politieke cultuur, historische groei – zoals: het ontbreken van confessionele partijen in Groot-Brittannië – enzovoort) doorslaggevend.

Zo hangt de neiging tot overplanten van een in de Verenigde Staten al sinds de jaren vijftig gebruikelijke benaming naar Europa (meer specifiek: naar Nederland) mijns inziens niet zozeer samen met een gebrekkig onderscheid in naoorlogse stromingen in de Nederlandse literatuur als wel met de rol van internationale contacten in de algemene literatuurwetenschap: voor literatuurwetenschappers uit kleine taalgebieden zijn immers weinig discussies zo frustrerend als die waarin voortdurend moet worden vastgesteld dat er grote verschillen zijn tussen de literaire verhoudingen in eigen land en die in toonaangevende andere landen. Toch mag niet uit het oog verloren worden dat er geen artistiek terrein is waarop de gebruikte middelen zozeer bepaald worden door nationale (c.q. taal-)situaties als dat van de literatuur; bij het zoeken naar overeenkomsten zal dit principiële verschil, dat Ibsch onbedoeld neerbuigend aanduidt als het 'regionale dialect',¹ altijd een rol moeten spelen.

Wat in veel gevallen bovendien onduidelijk blijft, zijn de precieze betekenis en de status van de term 'postmodernisme': het is een zo ruime term dat er zowel filosofische opvattingen als – zeer uiteenlopende – literaire technieken mee aangeduid kunnen worden. Een term dus die niet zozeer met partijpolitieke stromingen vergeleken moet worden, maar met ruimere begrippen als 'postkolonialistisch'.

Dan nog blijft er een ander probleem: waarom het postmodernisme 'postmodernisme' heet en niet bij voorbeeld 'neo-modernisme' (een term die Frank Kermode in 1968 al gebruikte),² 'grensmodernisme' (naar McHales 'limit-modernism')³ of (naar analogie van 'trans-avantgarde')⁴ 'transmodernisme'. In alle beschouwingen

[1] Ibidem, p. 354. [2] Toine de Graaf, 'Postmodernisme', p. 5. [3] Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 13. [4] Kenmerk van deze stroming, die in 1979 voor het eerst zo werd aangeduid door de Italiaanse kunscriticus Achille Bonito Oliva, is onder meer dat zij, in tegenstelling tot de internatio-

over het postmodernisme komt de verwantschap met het modernisme naar voren. Veelal ziet men een directe relatie tussen deze twee, waarbij het postmodernisme zowel een voortzetting is van het modernisme als een reactie erop.¹ Ik constateer het, zonder mij verder in de discussie te mengen.

Het probleem dat er meer dan één postmodernisme bestaat, in gradaties die te vergelijken zijn met die in het existentialisme (van filosofisch systeem tot café-cultuur),² wordt in de recente algemene beschouwing over het postmodernisme in de literatuur van Bertens en D'haen – allereerst kenners van de Amerikaanse literatuur – opgelost door vier soorten te onderscheiden en zich vervolgens tot een ervan te beperken: een kennistheoretisch gericht, poststructuralistisch postmodernisme. De drie soorten die zij na een kort signalement buiten beschouwing laten, zijn: een postmodernisme dat bepaald is door de filosofie van Heidegger en van het existentialisme (vooral in Amerikaanse poëzie); avantgardistisch postmodernisme (pop-art, happenings, performances); en puur esthetisch (en erotisch) postmodernisme (bij voorbeeld in videoclips).³

Kenmerkend voor het poststructuralistisch postmodernisme (zonder omhaal 'postmodernisme' te noemen, vanaf nu) achten zij de crisis in de taal; alle andere kenmerken – zeker ook de formele – zijn daaraan ondergeschikt.⁴ Deze crisis wordt zichtbaar in de centrale positie van tweeërlei twijfel: twijfel aan het vermogen van de mens om de werkelijkheid te kennen, en twijfel aan het vermogen van de taal om de werkelijkheid te beschrijven (niet alleen de literaire taal, maar ook bij voorbeeld de taal die historici gebruiken) – het enige wat taal kan beschrijven is een *mogelijke wereld*. Uit deze voorstelling van zaken maak ik op dat er in die situatie geen onderscheid meer kan worden gemaakt tussen de wereld en de taal.⁵

naal gerichte avantgarde, nationaal gericht is. (Adi Martis, 'Postmodern – Trans-avantgarde', pp. 232-234)

[1] Toine de Graaf, 'Postmodernisme', p. 5. [2] Waarbij de vormgeving van het café-interieur trekken van verwantschap kan vertonen met die van videoclips, gebruiksvoorwerpen, enzovoort. [3] Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, pp. 7-8. Tot het avantgardistisch postmodernisme rekenen zij bij voorbeeld ook het werk van Wim T. Schippers. [4] Ibidem, p. 49. [5] Wittgenstein, met Nietzsche 'oer'-filosoof van het postmodernisme, schreef: 'Dass die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, dass die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.' (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*

Andere kenmerken van dit postmodernisme zijn: het afwijzen van hiërarchieën, het verzet tegen de gevestigde orde in de kunst en het experimenteren met de clichés van populaire genres, zoals detective, western, romance, sprookjes en volksverhalen.¹

Lodge onderscheidt de volgende, door Bertens en D'haen dus ondergeschikt geachte, formele kenmerken: het gebruik van tegenstrijdigheden, van permutaties (bij voorbeeld door een verhaal langs verschillende lijnen te laten verlopen), van discontinuïteit, van het toeval, van overdrijving en van kortsluiting tussen vertelniveaus of tussen feit en fictie.² Fokkema voegt daar op gezag van anderen nog aan toe: herschrijving van teksten, allerlei vormen van verdubbeling (van handeling, van personages, van clichés), zelfreflexiviteit, meervoudigheid (van gebruikte taal- of andere middelen, van begin of einde, van onopgeloste handeling) en opsomming.³

3. Het dubieuze postmodernisme van Krol

Zeker van deze *technieken* is in het werk van Krol wel het een en ander terug te vinden. Het is daarom terecht dat zijn naam al vanaf de eerste Nederlandse publikatie over het literair postmodernisme voorkomt. Tegelijkertijd zijn er redenen te over om vraagtekens te zetten bij het noemen van Krol's naam in dit verband.

Fokkema, die in 1984 de term in een beschouwing over Nederlandse literatuur lanceerde, noemt Krol's *De man achter het raam* – naast *De (ver)wording van de jongere Dürer* van De Winter, *Een lied van schijn en wezen* van Nooteboom en twee romans van Willem Frederik Hermans, *De God Denkbaar Denkbaar de God* en *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* – een Nederlands specimen van de postmoderne roman. Geparafraseerd zijn Fokkema's criteria voor deze kwalificatie de volgende: robot Adam, hoofdpersoon van de roman, laat zien hoe beperkt de kennismogelijkheden van de mens

logico-philosophicus, 5.62.) Daarom is het onvoorstelbaar dat Bertens en D'haen het oeuvre van Willem Frederik Hermans totaal negeren; diens mede op Wittgenstein gebaseerde opvatting over 'waansystemen' is zeer verwant aan die van postmodernistische filosofen (Lyotard met name) over de *récits* en *métarécits* die het menselijk handelen en denken bepalen. (Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, p. 35)

[1] Ibidem, pp. 39-40. [2] David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, pp. 229-245. [3] Douwe Fokkema, 'The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts', pp. 92-95.

zijn; begin en eind vallen voor hem samen, wat Fokkema tot de betwistbare constatering brengt dat de roman op twee plaatsen eindigt¹ (een geval van meervoudigheid dus); bovendien is er in de roman sprake van een logische onmogelijkheid, omdat de vertel-instantie, door zijn karakter van 'brein', een soort intelligente onverschillige is, die niet selecteert² (de rol van het toeval); in dit laatste opzicht acht hij *De man achter het raam* zelfs een extreem geval van postmodernistische literatuur; in tegenstelling tot de modernist schrijft de postmodernist eerder over empirisch onmogelijke werelden die alleen in onze verbeelding kunnen bestaan (wat Bertens en D'haen dus 'mogelijke werelden' noemen), dan over denkbare, begrijpelijke werelden. Het geheel maakt op mij de indruk van een poging om een belangrijk Nederlands schrijver onder te brengen bij een internationaal belangrijk geachte stroming; de termen waarin dat gebeurt, zijn echter meer ontleend aan de stroming dan aan de auteur.

Elders stelt Fokkema Krol slechts terloops aan de orde. In zijn inventaris van formele kenmerken van postmodernistische teksten wijst hij wel op werk van De Winter, Nooteboom en Hermans, maar niet meer op dat van Krol.³ Ook Bertens en D'haen stellen hem, ondanks de omvang van hun studie, slechts één maal – en ook al zeer terloops – aan de orde: met betrekking tot de uitspraak in *Een Fries huilt niet* dat deze roman een gesloten semiotisch systeem zou kunnen zijn, merken zij op dat die waarschijnlijk niet in absolute zin op de roman zelf van toepassing is; daarmee suggereren zij dat een en dezelfde uitspraak tegelijkertijd wel en niet als postmodernistisch kan worden opgevat. Exit Krol.⁴

[1] Op p. 16 en p. 119, volgens Fokkema (Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, p. 52). Ik kan het niet met hem eens zijn; op p. 16 staat: 'De verveling die mij sterkte diende geen enkel doel; het was gewoon mijn aard en die aard kreeg ik aan het eind van mijn leven terug – tot mijn grote schrik. U leest hier het einde van het verhaal. // En hier weer het begin. [...] Dit is niet meer dan een anticipatie en vervolgens het hernemen van de chronologie, zoals dat in de meest traditionele roman kan voorkomen; de formulering is eerder eigenaardig dan postmodernistisch.

[2] 'The story clearly shows that consistent indifference, if at all possible, is not in the least interesting.' (Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, p. 55) [3] Douwe Fokkema, 'The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts', pp. 92-95. In een eerdere opsomming (p. 81) noemt Fokkema wel Krol's naam; daar laat hij het echter bij. [4] Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, p. 107.

Ik maak hieruit op dat noch Fokkema noch Bertens goed uit de voeten kunnen met de lezing over de abstracte roman, die Krol in dezelfde reeks Studium Generale-colleges in Utrecht hield als waar-in zij aan het woord kwamen. Zij leveren in hun latere publikaties geen enkel commentaar op Krols omhelzing van het postmodernisme in deze lezing; alsof die omhelzing gepaard ging met een ver-raderskus.

Anderen beschouwen Krol met dezelfde nadruk als Fokkema in zijn eerste publikatie – maar desondanks vaak met enige terughoudendheid en soms ook weer op dubieuze gronden – als een postmodernist.¹ Groen citeert een passage uit *De man achter het raam* als voorbeeld van de berusting met betrekking tot de dwangmatigheid waarmee de leegte van de wereld bestreden wordt.² Daarbij geeft zij echter al te gemakkelijk aan leegte een negatieve, existentialistische connotatie, in plaats van de voor Krol veel vruchtbaarder positieve, Zen-boeddhistisch op te vatten connotatie van het prille en ongevormde. Het is dus maar de vraag of zij Krol niet ten onrechte in haar canon van postmodernisten heeft opgenomen.

Aan de publikaties van Mertens valt goed te zien dat in de internationale galerij van een bundel artikelen over het postmodernisme in Europa en de beide Amerika's de portretten anders hangen dan in de nationale galerij van een geschiedschrijving van poëtica's van Nederlandse schrijvers. Tegelijkertijd vult hij de term naar eigen goed-dunken in.

In beide gevallen stelt hij terecht vast dat er al bruikbare benamingen bestonden voor stromingen en tendensen in de Nederlandse dan wel de Europese na-oorlogse literatuur. In het nationale overzicht vergelijkt hij, zoals gezegd, de karakterisering van de postmodernistische roman met die van het 'ander proza'.³ In het internationale

[1] Daarbij laat ik dan nog de onbeargumenteerde opmerking van Van Alphen buiten beschouwing dat naast Brakman ook Krol, Van Marissing en de vroege Louis Ferron Nederlandse postmodernisten zouden zijn. (Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen*, p. 19) In een na voltooiing van mijn boek verschenen artikel trekt Van Alphen Krol weer uit zijn postmodernistische team terug. Onder meer omdat Krol op zoek is naar de essentie van literatuur, fictie, poëzie en proza, vindt hij hem nu eerder laat-modernistisch. (Ernst van Alphen, 'Naar een theorie van het postmodernisme', p. 35)

[2] Hein Groen, 'De postmodernistische grensoverschrijding van de modernistische wereldbeschouwing', p. 47. [3] A. M. J. A. Mertens, 'Experimenteel proza', p. 278.

noemt hij in Europa gangbare termen als 'het open kunstwerk' (Eco), 'texte scriptible' (Barthes), 'experimenteel proza', 'metaliteratuur' en 'neo-avantgarde' als equivalenten van postmodernistisch proza.¹

Net als Fokkema en Groen noemt hij in zijn internationaal gerichte overzicht *De man achter het raam*; net als Bertens en D'haen noemt hij *Een Fries huilt niet*; terloops wijst hij ook op de betekenis van Escher in *Het gemillimeterde hoofd*: een voorbeeld van een kunstenaar die de eindige, zichtbare wereld op onzichtbare wijze weet te verbinden met de oneindige, onzichtbare wereld. Daarmee geeft Escher de sleutel tot het postmodernistische karakter van werk van Krol, want volgens Mertens is *De man achter het raam* gelokaliseerd in het overgangsgebied van referentiële taal en metataal, van eindige en oneindige wereld.² Het postmodernistische aan deze roman is dan ook dat hierin onder meer het proces onderzocht wordt van het maken van kaders waarin deze roman zelf past. Andere aspecten van Krols werk die Mertens postmodernistisch noemt, zijn het gebruik van plaatjes en schema's en het overschrijden van genregrenzen. Minder dan bij anderen vormen de termen waarin Mertens een beeld geeft van Krols werk een mengeling van het postmodernistische begrippenapparaat en van die uit Krols eigen werk. Doordat hij meer facetten van dit werk in zijn formulering betreft, zijn zijn argumenten overtuigender.

Dat is minder het geval bij Ibsch. Haar aandacht voor het postmodernistische karakter van *Maurits en de feiten* verantwoordt zij met verwijzing naar het feit dat in deze roman het triviale genre van de detective herschreven zou zijn, een van de criteria voor postmodernistisch proza die ook Bertens en D'haen noemen. Die herschrijving bestaat hieruit dat in deze roman – tegen de regels van het genre in – hoofdzakelijk de verdachte aan het woord is en dat deze alles onderneemt om de waarheid te spreken, ook al leidt dat niet tot begrip.³ De vraag echter of het feit dat een boek, omdat het *doet denken aan een genre*, per se een *herschrijving* van dat genre genoemd moet worden, stelt zij niet. Toch dienen er op zijn minst gradaties te

[1] Anthony Mertens, 'Postmodern Elements in Postwar Dutch Fiction', p. 144. Uit het gemak waarmee Mertens ongelijkwaardige termen gelijkstelt aan postmodernisme, maak ik op dat hij, net als Fokkema, de op dit moment internationaal goed liggende term invult met de termen waarmee de literatuur van zijn voorkeur wordt aangeduid. [2] Ibidem, p. 154. [3] Elrud Ibsch, 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur', p. 359.

worden onderscheiden tussen de volgende uitersten: herschrijving van een genre als doel enerzijds en het puur ondergeschikt maken van de middelen van een bestaand genre aan inhoudelijke bedoelingen anderzijds. Het eerste is bepalend voor een postmodernistische literatuuropvatting; het tweede is een in het postmodernisme gangbare strategie, die ook binnen een andere literatuuropvatting dan de postmodernistische kan worden toegepast. Mij dunkt dat Krol de middelen van de detective als strategie heeft aangewend voor een roman waarin moord, schuld en straf een grote rol spelen, zoals hij in *De chauffeur verveelt zich* de middelen van de picareske roman heeft aangewend om een roman over voortdurende verandering te schrijven.

Op heel andere gronden zet ook Ibsch overigens vraagtekens bij het postmodernistische karakter van *Maurits en de feiten*: zij constateert dat het gesloten einde van de roman botst met postmodernistische opvattingen over onbeslisbaarheid. Bovendien maakt zij het verstandige voorbehoud dat pas na precieze monografische studie van het werk van Krol en anderen kan worden vastgesteld in welke mate hun oeuvre postmodernistisch genoemd kan worden. Misschien kan ik haar met het volgende nog enigszins tegemoetkomen.

Opvallend is dat elk van de onderzoekers andere motieven aanvoert om Krol een postmodernistisch auteur te noemen en dat bovendien in vrijwel alle gevallen gerommeld of gemodderd moet worden om dit standpunt te rechtvaardigen. Het eerste geeft aan hoe ruim de term is en hoe weinig onderscheid er dus mee gemaakt kan worden ten opzichte van tijdgenoten in de eigen literatuur; het tweede hoe gevaarlijk het is om een auteur in een stroming te plaatsen op basis van partiële kennis van werk en opvattingen.

Rekkelijk opgevat is 'postmodernisme' een term waarmee werk als dat van Krol, Brakman, de *Revisor*-auteurs, maar ook van Hermans, Brandt Corstius of Vogelaar (van wie eigenlijk niet? van Komrij ook?) getypeerd kan worden. Postmodernisme wordt dan deel van de tweedeling traditionalisme-postmodernisme.¹ Op grote afstand bezien kan een dergelijke tweedeling vruchtbaar zijn. Op de korte afstand die de geschiedschrijver van de recente literatuur scheidt van zijn object van beschrijving, is zij onvruchtbaar on-

[1] Of van realisme-postmodernisme, een dichotomie waarvan Van Alphen gebruik maakt voor het onderscheiden van leeswijzen. (Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen*, p. 60)

genueanceerd. Want wat zegt 'postmodernisme' in de Nederlandse situatie anders dan dat literair werk zich onderscheidt van een traditie die aan het begin van deze eeuw al afgebroken is en dat het in verband te brengen valt met het modernisme uit de periode tussen de wereldoorlogen? Eerste complicatie daarbij is dat de vraag naar het modernisme in Nederland nog nauwelijks bevredigend is beantwoord.¹ Extra complicatie vormt bovendien het feit dat er zowel ruime als – mijns inziens bruikbaar – enge opvattingen over modernisme bestaan, grofweg die van Hassan en die van Fokkema, Ibsch en anderen.²

Nu zou ik op deze plaats de hele kwestie kunnen negeren, onder verwijzing naar de datum waarop Krol zijn lezing over de abstracte roman en het postmodernisme hield: 23 mei 1984,³ ruim tien jaar na *De chauffeur verveelt zich* immers; en ook onder verwijzing naar het feit dat de romans waarin onderzoekers wel postmodernistische trekken aantreffen, voor het overgrote deel uit de jaren tachtig dateren, eveneens ruim na *De chauffeur verveelt zich* dus. Maar dan negeer ik het feit dat Krol zelf zich in deze lezing niet beperkt tot zijn werk uit de jaren tachtig, maar dat hij er ook *Het gemillimeterde hoofd* en *De ziekte van Middleton* in betreft. En dan negeer ik ook het feit dat de literatuurwetenschappers zowel direct erna als vijf jaar later aan Krols lezing toch niet zo veel houvast blijken te hebben. Dat komt mijns inziens door Krols houding van ironie en – in zekere zin – cynisme, die geparafraseerd kan worden tot: 'als de literatuurwetenschap meent dat de postmodernistische literatuur de interessantste van dit moment is, dan is mijn werk uiteraard postmodernistisch.' Door deze houding op zichzelf weer als postmodernistisch te beschouwen, zou men alle eerdere vragen beantwoord hebben, maar dat lijkt mij een te simpele oplossing. Ik denk dat het belangrijker is, vast te stellen dat alles wat Krol in deze lezing 'postmodern' noemt, al langer onder andere naam bekend is.

[1] Kenmerkend voor deze onbevredigende situatie is dat Fokkema en Ibsch in de vertaling van hun boek over het modernisme het hoofdstuk over Carry van Bruggen zonder verdere toelichting hebben weggelaten. Is zij volgens hen alleen voor Nederlanders een modernist? Is zij helemaal geen modernist? Heeft deze mogelijke verandering van inzicht consequenties voor hun opvattingen over het modernisme in Nederland? Dit alles is nog onduidelijk. (Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het modernisme in de Europese letterkunde*, pp. 223-251; dezelfde, *Modernist Conjectures*) [2] Elrud Ibsch, 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur', p. 349. [3] *De schriftelijke natuur*, p. 92.

4. Neo-symbolisme en neo-kubisme als alternatieven

In zijn lezing geeft Krol aan hoe hij langs de weg van systematische filosofische studie vanzelf terecht kwam bij de consequentie dat er geen algemene waarheid te vinden is, en dat je dus kunt schrijven wat je wilt. 'Lokale waarheden', meer valt er niet te verwachten:

'[...] de waarheid van een bewering [hangt] niet alleen af [...] van wat je beweert, maar ook van de weg die tot deze bewering heeft gevoerd. Al bladerend in boeken kun je, met je gedachten, ergens anders vandaan komen dan wanneer je een boek gewoon van voren naar achteren leest. Het is beslist niet onmogelijk dat diezelfde bewering, langs een andere weg beredeneerd, onwaar is, dezelfde bewering dus. In de filosofie is dit ongemak inmiddels ook bekend. Daar draagt het, sinds Thomas Kuhn, de naam "incommensurabiliteit". De wereld is incommensurabel daar waar twee theorieën ook als ze waar zijn, en adequate beschrijvingen leveren, niet op elkaar passen. Je zou dus, om een adequate beschrijving van de wereld te krijgen, van de ene theorie op de andere moeten springen zonder dat je je daarbij zorgen moet maken of die sprong wel klopt. Het interessante is dat die sprongen meestal daar plaatsvinden (plaats móeten vinden omdat je vooruit wilt komen), waar de filosofen vroeger dachten op het wezen van iets te zijn gestuit. Er zijn routes mogelijk waarlangs het wezen gewoon, terloops, in de beschrijving wordt meegenomen. *Het wezen van iets bestaat dus niet, blijkbaar.* Ikzelf voelde het bijna als een opluchting.' [Cursivering van mij, AZ]¹

Een dergelijke ontkenning van hiërarchie valt volgens Bertens en D'haen als typisch postmodernistisch te beschouwen.² Dat is van belang, want het is inmiddels een van de 'lijfgedachten' van Krol. Al eerder, in *Scheve levens*, had hij zijn instemmende begroeting gememoreerd van het in *Gödel, Escher, Bach* voorkomende begrip 'heterarchie', waarmee een structuur wordt aangeduid die geen hoogste niveau kent: 'Het is een fascinerend idee: dat in elke zin die je spreekt en in elke handeling die je verricht de hele wereld weerspiegeld is. Maar nog fascinerender is het omgekeerde: dat in alles wat er ter wereld gezegd wordt en gedaan, en besloten, je je eigen hand kunt zien.'³

Dit is echter niet iets specifiek postmodernistisch; het is de oude microkosmos-macrokosmos-gedachte die hier in een nieuw jasje wordt gestoken. Wanneer Krol deze gedachte in zijn lezing over de

[1] Ibidem, p. 99. [2] Zie hierboven, p. 438. [3] *Scheve levens*, p. 22.

abstracte roman opnieuw verwoordt, doen zijn bewoordingen niet aan het postmodernisme maar aan het symbolisme denken: 'In die formulering [namelijk dat elke plaats bijzonder is, als je er maar oog voor hebt, AZ] herkennen we het credo van de dichter: dat de kosmos vervat is in een waterdruppel. Er is niets in het heelal dat niet in een gewone waterdruppel zijn weerspiegeling heeft.'¹

Dit is geen opvatting die te beschrijven valt met termen als 'crisis van de taal'; integendeel, er spreekt eerder een groot vertrouwen in de taal uit en in de mogelijkheid tot ordenen. Een dergelijk vertrouwen spreekt ook uit Krols opvatting dat het ideale literaire kunstwerk zowel de schrijver als de lezer portretteert, een streven dus naar een onlosmakelijk verband van subjectiviteit en objectiviteit. Vanwege deze opvatting, vanwege zijn formulering in termen uit de symbolistische traditie en vanwege de veelvuldig door hem verwoorde gedachte dat het uiterlijk door het innerlijk wordt afgebeeld, het innerlijk door het uiterlijk, het concrete door het abstracte, het abstracte door het concrete, het denken door het handelen, het handelen door het denken, maar ook het eigen leven door Piggelmee,² enzovoort enzovoort, mag Krol dus wel een 'neo-symbolist' heten.³ Begrijpen en begrepen worden zijn voor hem net zo belangrijk als voor zijn personage Gerrit. Een gelukkige omstandigheid is dat de term 'neo-symbolisme' ook al door Van Deel gebruikt is, ter typering van de poëzie in *De Revisor*, en dat ook de poëzie van de zeer door Krol bewonderde dichter Chr. J. van Geel wel als zodanig is aangeduid.⁴

Van Deel doelt met zijn kwalificatie zeer nadrukkelijk op dichters die van het poëtisch erfgoed bij voorkeur de symbolistische traditie verwerken. Bij Krol is de kwestie van de verwerking weliswaar ge-

[1] *De schriftelijke natuur*, p. 100. Met 'de dichter' is uiteraard J. H. Leopold bedoeld. [2] Zie hierboven, pp. 216 vlgg. [3] Deze visie wordt gesteund door Krols uitleg van het begrip 'perspection' – in 'Art By Perspection' – als een mengsel van uiterlijke waarneming, innerlijke waarneming en perspectief, die ik hierboven (p. 230) in verband heb gebracht met zijn verlangen naar 'pure expressie van wat in je leeft'. Eveneens vind ik steun voor deze visie in een recentere tekst van Krol, het gedicht *De waarheid en de enkeling* (1980), dat eindigt met: '[...] ik ben maar / een Stadse jongen die in de stilte van / de Olde Lantschap leerde / wat waarheid is: een afdruk van / die stilte in mijn ziel, en heb / daar speciale woorden voor.' [4] T. van Deel, 'De poëzie van zeventig en tachtig', p. 298. Zie voor Krols waardering voor Van Geel: *Bijna voorjaar*, pp. 15-18.

compliceerder, maar menige uitspraak van hem is wel aan deze traditie ontleend. In de paragraaf in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* bij voorbeeld waarin hij zich fel afzet tegen het 'ander proza',¹ is dat het geval met de termen waarin hij poëzie ten voorbeeld stelt aan de romanschrijver: 'Het gedicht van vandaag: een complex van gedachten, een complex van gevoelens, een complex gevoel. Kern, kiemcel van wat een nieuwe, effectieve roman zal worden – als je zo'n roman schrijven kunt tenminste. En zo'n gedicht.'²

Wordt Krol 'neo-symbolist' genoemd, dan is ook het door Ibsch gesignaleerde ongemak verholpen dat een auteur die aan zijn romans graag een afgerond einde geeft, toch een postmodernist zou zijn. Afronding is een van de kenmerken waarmee hij zich in de symbolistische traditie plaatst.

Zoals aan alle termen kleeft ook aan deze term een nadeel: zij legt te veel nadruk op de traditionele kant van Krols werk. Daarom stel ik voor, als tegenwicht, de vorm van zijn werk 'neo-kubistisch' te noemen. En wel om het volgende.

Een van de vele schetsen van zijn ontlukend kunstenaarschap heeft Krol de aardige titel gegeven: 'Een portret van de kunstenaar als puber'. Hij vertelt daarin hoe hij omstreeks 1950 een reproductie van een schilderijtje van Picasso zag: '[...] een banjo. Dat ding hing met een touw aan een spijker, horizontaal, als de basis van een gelijkbenige driehoek, met een knik naar boven. Ik vond het een spannend gezicht. Vanwege de vorm waarin het instrument geschilderd was: als een driehoek en ik vond die vorm mooi vanwege die knik omhoog en ik vond dit kunst, omdat in werkelijkheid, door de zwaarte-kracht, zo'n knik naar beneden wijst.'³

Deze interpretatie, schrijft hij, dateert van later tijd; destijds werd hij beheerst door de modieuze gedachte dat een avantgardistisch kunstenaar (en dat wilde hij wel zijn) met opzet lelijke kunst moest produceren, omdat die later vanzelf mooi zou worden: 'Ik wilde schilderijen maken, maar dat moesten dan afschuwelijke dingen worden [...]. Ik wilde romans schrijven en waar het op aankwam, zo begreep ik, was dat die zo onleesbaar mogelijk moesten zijn'⁴

[1] 'Proza dat anders is, geen echt proza dus, vraagt lezers die anders zijn, geen echte lezers dus. Q.e.d.' (*De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 19) [2] Ibidem, p. 20. [3] *De tv.-bh.*, p. 88. Op welk schilderij Krol precies doelde, heb ik niet kunnen achterhalen. Wel heeft Picasso in zijn uitgesproken kubistische periode omstreeks 1910 nogal wat muziekinstrumenten geschilderd; geen banjo, voorzover ik weet. (Edward F. Fry, *Cubism*, pp. 11-41) [4] *De tv.-bh.*, p. 88.

Van al deze door de mode van de tijd en puberaal onbegrip bepaalde verlangens neemt hij op den duur afstand. Met schrik moet hij echter soms vaststellen dat er kunstenaars zijn die wel degelijk boeken of films maken zonder structuur en die dus wel in hun puberale onbegrip zijn blijven geloven.¹ Over zijn eigen werk meldt hij geruststellend: 'De boeken die ik schrijf, en de stukjes, probeer ik qua vorm zoveel mogelijk te laten lijken op dat schilderijtje van Picasso.'²

Die vorm noemt hij in zijn lezing over de abstracte roman de 'sandwich'-vorm, omdat hij op een concrete gebeurtenis een abstracte mededeling laat volgen, die op haar beurt weer gevolgd wordt door een andere concrete gebeurtenis.³ Of dit beeld wel zo gelukkig gekozen is, is evenwel de vraag; de vorm van zijn werk is dynamischer dan deze driedeling suggereert. Het al veel langer door hem gebruikte begrip 'kwartslag' geeft veel beter het verband tussen de opeenvolgende pericopen in zijn werk aan.⁴ Toen hij zijn eerste verhalenbundel *Kwartslag* noemde, gaf hij met het motto aan dat hij voor deze term aan H. Marsman schatplichtig was, en wel aan diens vroege gedicht 'Gang'.⁵ Juist dit grootste literaire idool van Krol⁶ heeft zijn eigen vroege werk aanvankelijk wel in verband gebracht met het kubisme, tegen de achtergrond van een ideaal dat hij 'cubisme van het sentiment' noemde.⁷

'De adel van den koelen vorm is onvervreemdbaar in ons merg

[1] Ibidem, p. 89. Ik moet de verleiding weerstaan om op deze plaats een exposé te gaan geven over de rol van het kunstenaarschap in *De chauffeur verveelt zich* en over de door Gerrit veronderstelde relatie tussen kunstenaarschap en ziekte – het een zou het ander ongetwijfeld verhelderen. Dit boek blijft, helaas, een studie over *aspecten* van een roman en een oeuvre.

[2] Ibidem, p. 88. [3] *De schriftelijke natuur*, pp. 104-105. [4] Ook dit begrip gebruikt hij in zijn lezing, maar dan om een verandering in de literatuur mee aan te duiden: 'Toch valt niet te ontkennen dat de literatuur zich, hier en daar, om zo te zeggen, een kwartslag gedraaid heeft: er worden boeken geschreven, zo bijzonder, en soms ook zo mooi, als tot voor kort niet mogelijk leek.' (*De schriftelijke natuur*, p. 101) [5] H. Marsman, *Verzamelde gedichten*, p. 13. [6] 'Tot op vandaag ben ik van mening dat je beter Marsman kunt lezen dan Einstein', schreef Krol in *Het gemillimeterde hoofd* (p. 54), en vele jaren later: 'Ik hoef het verzameld dichtwerk van Marsman maar door te bladeren om te weten dat er tientallen zinsneden in mijn ziel staan geschroeid die van bepaalde emoties nog altijd de beste beschrijving zijn.' (*Bijna voorjaar*, p. 21) [7] H. Marsman in *De nieuwe kroniek*, 19-4-1923, geciteerd in: Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband*. Dl. 1, p. 119.

gehecht,' merkte Marsman naar aanleiding van het kubisme op.¹ Zoals zoveel uitspraken van Marsman is ook deze Krol op het lijf geschreven. De koel lijkende kwartslag-vorm is voor hem immers slechts een middel (maar dan wel het meest geëigende) om de relatie van een individu met zijn omgeving vast te leggen. Uiteindelijk is ook hij een (neo-)kubist van het sentiment.

Het eerste gedicht van Marsman dat hij las, was 'Potsdam'. In de bloemlezing waarin hij het vond, werd Marsman op grond van dit gedicht als 'kosmisch dichter' gekwalificeerd. Dat dit Krol niet onberoerd heeft gelaten, blijkt uit wat hij veel later schrijft: '[...] zodat ik voor het nieuwe onstuimige gevoel dat in mij losbrak ook meteen een naam had: kosmisch. En al die andere gedichten die volgden [...] bevestigden dit: kracht, hardheid, dat was het waar het in poëzie om ging. Snijden. Niet het snijden [...] omdat je ziek bent, maar snijden uit overwegingen van schoonheid, stijl – en het dan doen ook.'²

In heel andere woorden, en in een heel andere vergelijking zegt Krol hier hetzelfde als in zijn vergelijking van eigen werk met dat van Picasso. Bovendien wordt hierin een ander kernbegrip uit zijn literaturopvatting gegeven: 'stijl'. Anders dan degenen die twifelen aan de mogelijkheden van de taal, heeft Krol juist een heilig geloof in de mogelijkheden om door stijl schoonheid, waarheid en doelmatigheid te realiseren. Een geloof dat tot nu toe door critici kennelijk beter herkend is dan door literatuurgeschiedschrijvers.

In *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* staat: 'Een goed boek onderscheidt zich van een slecht boek doordat het op alle drie [...] zaken: a) subjectiviteit, b) objectiviteit en c) stijl, als een camera op de poten van zijn statief, een eind boven het maaiveld staat. Als één van de drie poten ontbreekt, ligt het geheel tegen de vlakte. [...] Als je een boek "slecht" noemt, is het voor een diagnose van de oorzaak noodzakelijk om te weten welke van de drie poten hier schuldig aan is (zijn): het boek heeft geen stijl, het deelt niets mee, het heeft geen vitaliteit, enz.'³

Dat heeft niet meer te maken met de 'onkenbare' of 'onmogelijke' werelden van het postmodernisme, maar met een beschrijfbaar wereld. Beschrijvingen van 'onmogelijke' of niet-bestaanbare werelden zijn volgens Krol alleen maar interessant, wanneer zij gebruikt worden ter symbolisering van relaties 'die we zonder deze symbolische uitdrukking zelfs niet hadden vermoed.'⁴ Een strategisch hulpmid-

[1] Arthur Lehning, *Marsman en het expressionisme*, p. 48. [2] *Bijna voorjaar*, p. 21. [3] *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*, p. 10. [4] APPI, p. 7; zie hierboven, p. 196.

del voor de schrijver, meer kan een dergelijke wereld nooit zijn; onderdeel van de weg die het laterale denken gaat, maar geen einddoel. Uiteindelijk gaat het er Krol om het bestaانبare zichtbaar te maken door stijl. En stijl, zo beweert hij ook in zijn lezing over de abstracte roman, stijl overwint alles.¹

Persoonlijk experiment, grensgebied van verbeelding en werkelijkheid, *Revisor*-proza, postmodernisme, neo-symbolisme, neo-kubisme, wat zijn ze nu waard? De eerste drie zijn wel op Krol van toepassing, maar vaag;² postmodernisme is te ruim, lijkt van toepassing, maar is het uiteindelijk niet, omdat het alleen de oppervlakte van zijn werk betreft; neo-symbolisme, hoe zwak gedefinieerd ook, is een vertaling van het tweede en het derde, verbindt Krol met tijdgenoten, en is zowel op proza als op poëzie van toepassing; neo-kubisme geeft aan met welk deel van de (in ruime zin modernistische) traditie Krol te verbinden valt. De portrettengalerij kan heringericht worden.

Hoe lang deze termen het zullen uithouden, weet ik niet. Wie op korte afstand literatuurgeschiedenis wil schrijven en ordening wil aanbrengen, hakt iets levends in stukken, met alle gevolgen van dien. Daarom is er niets op tegen om *De chauffeur verveelt zich* het boek van een dartele geest over een dartele geest te noemen. Dat is een typering die het ongetwijfeld langer uithoudt dan enige op dit moment geconstrueerde literair-historische plaatsbepaling van Krol.

[1] *De schriftelijke natuur*, p. 97. [2] Zo kun je je ook afvragen in hoeverre *De chauffeur verveelt zich* tot het *Hollands Maandblad*-proza behoort; nadeel is echter dat dat, anders dan het *Revisor*-proza, nooit in zijn algemeenheid omschreven is.

Bibliografie

In deze bibliografie zijn de titels opgenomen van alle door mij geraadpleegde en hierboven vermelde publikaties, onderverdeeld in: a. Publikaties van Gerrit Krol; b. Publikaties die Krol (mogelijk) geraadpleegd heeft; c. Publikaties in hoofdzaak over Krol; d. Publikaties waarin Krol genoemd wordt; e. Overige publikaties.

a. Publikaties van Gerrit Krol

De met een asterisk (*) aangeduide titels zijn voorpublicaties van *De chauffeur verveelt zich*.

De rokken van Joy Scheepmaker. Amsterdam 1962. (Tweede, gewijzigde druk: 1971)

Kwarts slag. Amsterdam 1964.

De zoon van de levende stad. Amsterdam 1966.

Het gemillimeterde hoofd (2). Fragmenten. In: *Barbarber*, nr. 46, mei 1966, pp. 28-30.

Fragmenten uit Het gemillimeterde hoofd. In: *Avenue*, februari 1967.

Groninger kerken. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 8, nr. 233, februari 1967, pp. 19-21.

Het gemillimeterde hoofd. Amsterdam 1967. (Tweede, gewijzigde druk: 1978).

Een morgen in maart. Amsterdam 1967.

De ziekte van Middleton. Amsterdam 1969. (Tweede, gewijzigde druk: 1979).

The Mechanism of Mind van Edward de Bono: een volstrekt redelijke, onlogische manier van denken. In: *Vrij Nederland*, 31-1-1970.

De natuurkunde van het lekkere gevoel. In: *Algemeen Handelsblad*, 20-6-1970.

Over het uittrekken van een broek. Amsterdam 1970.

- *Wat is kunst? In: *Hollands Maandblad*, jrg. 12, nr. 273/274, augustus/september 1970, p. 33.
- *Reflectie. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 12, nr. 275, oktober 1970, p. 25.
- *De blik die Marie mij toewierp. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 12, nr. 277, december 1970, p. 37.
- De laatste winter*. Amsterdam 1970. (Tweede, gewijzigde druk: 1978)
- Een zuster valt niet ver van de boom. In: *Propria Cures*, jrg. 81, nr. 15, 20-1-1971.
- *SNIF, oftewel het kleinste heelal dat nog niet uit aardigheid bestaat. In: *Propria Cures*, jrg. 81, nr. 17, 13-2-1971.
- *Het karakter van den kunstenaar. In: *Propria Cures*, jrg. 81, nr. 18, 20-2-1971.
- P. I. In: *Propria Cures*, jrg. 81, nr. 19, 27-2-1971.
- *Bim Bam. In: *Propria Cures*, jrg. 81, nr. 20, 6-3-1971.
- APPI. *Automatic Poetry by Pointed Information*. Poëzie met een computer. Amsterdam 1971.
- [vertaling en bewerking van:] Edward de Bono, *Het mechanisme van ons denken*. Amsterdam/Brussel 1971 [oorspr. titel: *The Mechanism of Mind*, 1969].
- De man van het lateraal denken. De ideeën van Edward de Bono*. Amsterdam/Brussel z.j. [1971].
- *'De snelheid waarmee je een schroef kunt indraaien hangt af van:'. In: *Locations. Art Animation Newsletter*, z.j. [1971/1972], ongepagineerd.
- De werelden van M.C. Escher. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 13, nr. 290, januari 1972, pp. 8-12.
- *Het is niet nodig alles te beschrijven. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 14, nr. 294/295, mei/juni 1972, pp. 38-42.
- *Ulk. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 14, nr. 299, oktober 1972, pp. 3-8.
- *Ik wilde iets maken dat nutteloos was. In: *Avenue*, oktober 1972, pp. 239-244.
- 'Je kunt het zien op een geruit keukenkleedje: er zijn'. Groningen 1972.
- Jaap Holm en z'n vrienden. In: *Dát was nog eens lezen! 40 auteurs over boeken uit hun kinderjaren*. Amsterdam 1972, p. 59.
- *De chauffeur verveelt zich [paragraaf o.o.]. In: *NRC Handelsblad*, 6-4-1973.
- De chauffeur verveelt zich*. Amsterdam 1973. (Tweede druk: 1980)
- Eén paarse bloei zover het oog reikt. In: *Avenue*, juni 1973, pp. 163-166.
- Zomer in Alaska. In: *Avenue*, juli 1973, pp. 111-114.
- Hoe schrijf je een roman? In: *De Revisor*, jrg. 1, nr. 6, juli 1974, pp. 2-5.
- In dienst van de 'Koninklijke'*. Amsterdam 1974.
- Halte opgeheven en andere verhalen*. Amsterdam 1976.
- De weg naar Sacramento*. Amsterdam 1977.
- Over het huiselijk geluk en andere gedachten*. Amsterdam 1978.
- De tv.-bh. Essays*. Amsterdam 1979.
- De waarheid en de enkeling*. Meppel 1980.

- Een Fries huilt niet.* Amsterdam 1980.
De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels. Amsterdam 1981.
Het vrije vers. Amsterdam 1982.
De man achter het raam. Amsterdam 1982.
Scheve levens. Amsterdam 1983.
 Digitaal. In: *De Volkskrant*, 5-5-1984.
De schriftelijke natuur. Essays over kunst en wetenschap. Amsterdam 1985.
 De schoonheid van de witregel. In: *De Revisor*, jrg. 12, nr. 5, oktober 1985, pp. 16-28.
Maurits en de feiten. Amsterdam 1986.
Bijna voorjaar. Nijmegen 1986.
Helmholtz' paradijs. Essays over kunst en wetenschap. Amsterdam 1987.
 Een woord is geen ding. In: *De Revisor*, jrg. 14, nr. 5, oktober 1987, pp. 2-7.
De weg naar Tuktoyaktuk. Amsterdam 1987.
 Wanneer is een boek af? Een verantwoording. In: *De weg naar Tuktoyaktuk*, pp. 85-110.
Een ongenode gast. Amsterdam 1988.

b. Publikaties die Krol (mogelijk) geraadpleegd heeft

De met een asterisk (*) aangeduide publikaties worden in het werk van Krol vermeld.

- [anoniem,] *Het tovervisje.* Illustraties van Nans van Leeuwen. [Rotterdam z.j.]
- *Ayer, Alfred Jules, *Language, Truth and Logic.* Second impression of second edition. London 1947. (Eerste druk: 1936)
- Barth, E. M., *Beweging en Bertrand Russel.* In: *Hollands Maandblad*, jrg. 12, nr. 271/272, juni/juli 1970, pp. 56-62.
- *Bochenski, I. M., *Formale Logik.* Freiburg/München 1956.
- *Bono, Edward de, *The Mechanism of Mind.* Vijfde druk. Harmondsworth 1976. (Eerste druk: 1969)
- Bono, Edward de, *Kinderen als denkers.* In: Edward de Bono, S. Roze-
mond, W. Thomassen e.a., ...*Als kat en hond. Waarom kinderen veel beter kunnen denken dan volwassenen.* Amsterdam 1972.
- *Bono, Edward de, *The 5-day Course in Thinking.* Negende druk. Harmondsworth 1976. (Eerste druk: 1967)
- *Bono, Edward de, *Po: Beyond Yes and No.* Zevende, herziene druk. Harmondsworth 1978. (Eerste druk: 1972)
- *Dostojewskij, F. M., *De zachtmoedige.* Vertaald door S. van Praag. Met illustraties van Johan Dijkstra. Amsterdam z.j.

- Duyn, Roel van, *De boodschap van een wijze kabouter. Een beschouwing over het filosofische en politieke werk van Peter Kropotkien in verband met onze huidige keuze tussen katastrophe en kabouterstad*. Amsterdam 1969. Kritisiese Bibliotheek.
- Grimm, Jacob en Wilhelm, Van de visser en zijn vrouw. In: [Jacob en Wilhelm] Grimm, *Sprookjes voor kind en gezin*. Volledige uitgave in nieuwe vertaling van de 200 sprookjes en 10 kinderlegenden verzameld door de gebroeders Grimm. Vertaald door Jan Dostal e.a. Derde druk. Rotterdam 1974, pp. 57-62 + aantekening op p. 562 [oorspr. titel: 'Von dem fischer un syner fru']
- *Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Een eeuwige gouden band*. Vertaald door Ronald Jonkers. Amsterdam 1985 [oorspr. titel: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*, 1979]
- *Kerouac, Jack, *On the Road*. Vierde druk. London 1960. (Eerste druk: 1955)
- *Kousbroek, Rudy, *Het avondrood der magiërs*. Amsterdam 1970.
- *Leopold, Van het Toovervischje. Met illustraties. Rotterdam 1920.
- *Locher, J. L. (red.), *De werelden van M. C. Escher. Het werk van M. C. Escher*. Toegelicht door J. L. Locher, C. H. A. Broos, M. C. Escher e.a. Amsterdam 1971.
- *Marsman, H., *Verzamelde gedichten*. Tiende druk. Amsterdam 1963.
- *Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*. Köln z.j.
- **Oil & Gas Journal*, 1969-1972.
- *Perron, E. du, *Parlando. Verzamelde gedichten*. Rijswijk Z.-H., 1941.
- *Raymakers, J. A., *Waarom lopen topmensen weg?* [Amsterdam] 1964. Directie Data. Deel 3-1964.
- Revis, M., *8.100.000 m³ zand*. Utrecht 1932.
- *Simenon, Georges, *Quartier nègre*. Paris 1981. (Eerste druk: 1936)
- *Toffler, Alvin, *Future Shock*. New York 1970.
- Veer, Paul van 't, Roel van Duyn een idealist op zoek naar een ideaal. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 12, nr. 273/274, augustus/september 1970, pp. 9-17.
- *Vink, D. L. N., *Het verschijnsel leven. Mechanismen en metamorfosen*. Amsterdam 1969.
- *Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main 1964. Edition Suhrkamp 12. (Eerste druk: 1921)
- *Wolk, E. van der, *Carrièreplanning*. z.pl., z.jr.

c. Publikaties in hoofdzaak over Krol

Recensies zijn niet onder hun titel opgenomen — omdat die bij het uitknippen voor archiveringsdoeleinden vaak verminkt raakt — maar als: '[recensie van (+ titel besproken boek)]'.

Auwera, Fernand, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *De Nieuwe Gazet* [Antwerpse editie], 11-9-1973.

[Battus.] Krol. In: Piet Grijs, *...honderd. Ik kom!*, pp. 193-196.

Bernlef, J., [recensie van *Kwartslag*]. In: *Het Parool*, 9-1-1965.

Bernlef, J., [recensie van *Een morgen in maart*]. In: *Het Parool*, 25-11-1967.

Bernlef, J., [recensie van *De ziekte van Middleton*]. In: *Algemeen Dagblad*, 22-11-1969.

Bernlef, J., [recensie van *De laatste winter*]. In: *Algemeen Dagblad*, 21-11-1970.

Bernlef, J., [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Algemeen Dagblad*, 21-4-1973.

Bosma, Anke H. B., [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Haarlems Dagblad*, 25-8-1973.

Brokken, Jan, Schrijven is een manier van heel bewust leven en van heel beperkt leven. Gerrit Krol. In: Jan Brokken, *Schrijven. Interviews met J. M. A. Biesheuvel, Willem Brakman, Remco Campert [e.a.]*. Amsterdam 1980, pp. 23-34.

Bulte, Ineke, Krullen op een gemillimeterd hoofd. In: *De Revisor*, jrg. 13, nr. 2, april 1986, pp. 17-27+61.

Chapkis, Raoul, [recensie van *Het gemillimeterde hoofd*]. In: *Het Parool*, 3-6-1967.

Deel, T. van, Over een novelle van Gerrit Krol. In: *Regelrecht. Evangelische oriëntaties*, jrg. 5, nr. 10, oktober 1968, pp. 301-306.

Deel, T. van, [over *De ziekte van Middleton*]. In: *Nieuws van Singel* 262, voorjaar 1969.

Deel, T. van, [over *De laatste winter*]. In: *Nieuws van Singel* 262, najaar 1970.

Deel, T. van, [recensie van *Over het uittrekken van een broek*]. In: *Prisma-lectuurvoorlichting*, november 1970.

Deel, T. van, [recensie van *De laatste winter*]. In: *Trouw*, 3-4-1971.

Deel, T. van, [recensie van *APP1*]. In: *Soma*, jrg. 3, nr. 22, maart 1972, p. 56.

Deel, T. van, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Prisma-lectuurvoorlichting*, juni 1973.

Deel, T. van, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Trouw*, 23-10-1973.

Deel, Tom van, Ik ben pas geboren. Tom van Deel in gesprek met Gerrit Krol. In: *De Revisor*, jrg. 3, nr. 1, februari 1976, pp. 2-11.

Egbers, Henk, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *De Stem*, 11-5-1973.

- Elzen, Sus van, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Knack*, 27-6-1973.
- Fens, Kees, [recensie van *De rokken van Joy Scheepmaker*]. In: *De Tijd*, 14-4-1962.
- Fens, Kees, [recensie van *Kwartslag*]. In: *De Tijd*, 9-1-1965.
- Fens, Kees, [recensie van *De zoon van de levende stad*]. In: *De Tijd*, 30-4-1966.
- Fens, Kees, [recensie van *Het gemillimeterde hoofd*]. In: *De Tijd*, 24-6-1967.
- Fens, Kees, [recensie van *Een morgen in maart*]. In: *De Tijd*, 2-12-1967.
- Fens, Kees, [recensie van *De ziekte van Middleton*]. In: *De Volkskrant*, 10-1-1970.
- Fens, Kees, [recensie van *Over het uittrekken van een broek*]. In: *De Volkskrant*, 10-10-1970.
- Fens, Kees, [recensie van APP1]. In: *De Volkskrant*, 22-1-1972.
- Fens, Kees, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *De Volkskrant*, 21-4-1973.
- Fens, Kees, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *De Standaard*, 25-5-1973.
- Fens, Kees, Kraus zoekt weerstanden. In: *Jan Campertprijzen 1986*. 's-Gravenhage 1986, pp. 7-16.
- Galle, Marc, De theorie van het vertelperspektief aan de poort van het ander proza. In: Gert de Caluwe en Marc Galle, *Vertellen en focaliseren*. Gent 1985. *Studia Germanica Gandensia* 5, pp. 5-44.
- Heutink, Jan, *Het laterale denken van Gerrit Krol*. Doctoraalscriptie Vrije Universiteit Amsterdam 1982.
- Heutink, Jan, Illustraties in het werk van Gerrit Krol. In: *Voortgang van het onderzoek in de subfaculteit Nederlands aan de Vrije Universiteit*, nr. 3, 1982, pp. 115-121.
- Hoogteijling, J., Krols Odyssee. Over 'Eenvoudige lichaamsuitbreidingen' van Gerrit Krol. In: J. Hoogteijling en F. C. de Rover (red.), *Over verhalen gesproken*, pp. 165-179.
- K., J., [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Olie*, juni 1973, p. 189.
- Kelk, C. J., [recensie van *De rokken van Joy Scheepmaker*]. In: *De Groene Amsterdammer*, 14-4-1962.
- Kelk, C. J., [recensie van *De zoon van de levende stad*]. In: *De Groene Amsterdammer*, 16-4-1966.
- Kelk, C. J., [recensie van *De laatste winter*]. In: *De Groene Amsterdammer*, 10-4-1971.
- Knipscheer-van Rossem, E., [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Elegance*, augustus 1973.
- Komrij, Gerrit, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Vrij Nederland*, 19-5-1973.
- Kooten, Jan van, Gerrit Krol in 'De weg naar Sacramento': 'Mijn ziekte is dat ik de wereld maar bekijk en bekijk.' In: *Drenthe*, november 1977, pp. 247-248.

- Kopland, Rutger, Morbus Middletoni. De vreselijke lijdensweg zoals beschreven door Gerrit Krol in 'De ziekte van Middleton'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 1969-1970. Leiden 1971, pp. 12-24.
- Kossmann, Alfred, [recensie van *De ziekte van Middleton*]. In: *Het Vrije Volk*, 6-12-1969.
- Kossmann, Alfred, [recensie van *De chauffeur verveelt zich* en J. Bernlef, *Sneeuw*]. In: *Het Vrije Volk*, 5-5-1973.
- Luijters, Guus, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Het Parool*, 12-5-1973.
- Moor, Wam de, [recensie van *De laatste winter*]. In: *De Tijd*, 30-1-1971.
- Moor, Wam de, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *De Tijd*, 28-4-1973.
- Phaff, Johan, [recensie van *Het gemillimeterde hoofd*]. In: *Vrij Nederland*, 1-4-1967.
- Phaff, Johan, Gerrit Krol: 'Ik kan het niet meer over mijn hart verkrijgen woorden te vermorsen.' *De ziekte van Middleton*, een boek dat helemaal zelf geschreven is. Johan Phaff in gesprek met Gerrit Krol. In: *Vrij Nederland*, 20-12-1969.
- Poll, K. L., [recensie van *Over het uittrekken van een broek* en *De laatste winter*]. In: *NRC Handelsblad*, 23-10-1970.
- Reinders, P. M., [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *NRC Handelsblad*, 4-5-1973.
- Renders, Hans, Het debuut van Gerrit Krol. In: *Het Oog in 't Zeil*, jrg. 1, nr. 6, augustus 1984, p. 22 [met naschrift van Ad Zuiderent].
- Rommers, Gerard, [recensie van *De laatste winter*]. In: *Brabants Nieuwsblad*, 23-1-1971.
- Rommers, Gerard, [recensie van *APP*]. In: *Brabants Nieuwsblad*, 4-11-1971.
- Rooy, Max van, Schrijver Gerrit Krol: 'Tot voor kort dacht ik dat ik een melancholicus was, maar ik heb besloten om te verdommen het nog langer te zijn.' In: *Haagse Post*, 24-2-1973.
- Santvoort, Harry van, [recensie van *Een morgen in maart*]. In: *De Nieuwe Linie*, 30-3-1968.
- Santvoort, Harry van, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *De Nieuwe Linie*, 19-9-1973.
- Schippers, K., [recensie van *Kwartslag*]. In: *Schrijfkrant*, jrg. 1, proefnummer, voorjaar 1965, p. 2.
- Sontrop, Th., [recensie van *Over het uittrekken van een broek* en *De laatste winter*]. In: *Het Parool*, 24-10-1970.
- Spruyt, G., [recensie van *De ziekte van Middleton*]. In: *Brabants Nieuwsblad*, 17-1-1970.
- Steendijk, Han, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Brabants Nieuwsblad*, 14-7-1973.
- Velden, Willem van der, [recensie van *Kwartslag*]. In: *De Stem*, 16-1-1965.

- Visser, Ab, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Leeuwarder Courant*, 12-5-1973.
- Visser, Ab, [recensie van *In dienst van de Koninklijke*']. In: *Leeuwarder Courant*, 16-11-1974.
- Vogelaar, J. F., [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *De Groene Amsterdammer*, 27-6-1973.
- Vogelaar, J. F., [recensie van *In dienst van de 'Koninklijke*']. In: *De Groene Amsterdammer*, 11-12-1974.
- Vree, Paul de, Gerrit Krol, een wetenschappelijk manager in de greep van het schrijven. In: *Periscoop*, jrg. 23, nr. 12, oktober 1973, p. 4.
- Walrecht, Aldert, Gerrit Krol: De ziekte van Middleton. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 14, nr. 1, herfst 1970, pp. 114-116.
- Warren, Hans, [recensie van *Een morgen in maart*]. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 6-1-1968.
- Warren, Hans [resensie van *Over het uittrekken van een broek en De laatste winter*]. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 21-11-1970.
- Warren, Hans, [recensie van *De chauffeur verveelt zich*]. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 19-5-1973.
- Werkgroep Nederlands o.l.v. Ad Zuiderent, *Gesprek met Gerrit Krol*. Amsterdam 1977.
- Westerloo, Gerard van, 'Een gedachte die ik heb gehad nog eens herhalen, dat doe ik met grote weerzin'. Gerrit Krol en de wiskundige onderbouw van het Onzegbare. In: *Vrij Nederland*, 17-4-1976.
- Zuiderent, Ad, Waarom Gerrit Krol van Groningen naar Amsterdam reist via Göttingen. Over 'Eenvoudige lichaamsuitbreidingen' van Gerrit Krol. In: J. Hoogteijling en F. C. de Rover (red.), *Over verhalen gesproken*, pp. 145-163.
- Zuiderent, Ad, 's Kijken of hij hem ook zag'. Over het verhaal 'De grauwe vliegenvanger'. In: *Het Oog in 't Zeil*, jrg. 1, nr. 5, juni 1984, pp. 4-9.
- Zuiderent, Ad, Gerrit Krol. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, afl. 14, augustus 1984 + afl. 32, februari 1989.
- Zuiderent, Ad, Krol, Escher, Vink. Een eeuwig kroezende vlecht. In: *De Revisor*, jrg. 13, nr. 2, april 1986, pp. 6-16.
- Zuiderent, Ad, Een liturg van de literatuur. Kees Fens over Gerrit Krol (1962-1973). In: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 81, nr. 3, mei 1988, pp. 222-242.
- Zuiderent, Ad, Chronologie en genie. *Het gemillimeterde hoofd* als de meesterproef van Gerrit Krol. In: W. F. G. Breckveldt, J. D. F. van Halsema, E. Ibsch e.a. (red.), *De achtervolging voortgezet*, pp. 301-326.

d. Publikaties waarin Krol genoemd wordt

- Alphen, Ernst van, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg 1988. Dissertatie Utrecht.
- Alphen, Ernst van, Naar een theorie van het postmodernisme, over de postmoderne postmodernisme discussie. In: *Forum der letteren*, jrg. 30, nr. 1, maart 1989, pp. 21-37.
- Anker, Robert, Tom van Deel, Kees Fens e.a., *De regels van de smaak*, Amsterdam 1985.
- Bakker, Siem, *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*. Amsterdam 1985.
- Bernlef, J. (red.), *Ga jij de klas maar uit! Informatie over de Nederlandse literatuur na 1945*. Groningen 1970.
- Bertens, Hans en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam 1988.
- Bork, G. J. van en N. Laan (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen 1986.
- Breekveldt, W. F. G., J. D. F. van Halsetma, E. Ibsch e.a. (red.), *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde, aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Amsterdam 1989.
- Brouwers, Jeroen, *De Bierkaai. Kladderboek 2. Schotschriften en beschouwingen*. Amsterdam 1980.
- Brouwers, Jeroen, *Kroniek van een karakter. Deel 1. 1976-1981. De Achterhoek en Deel 2. 1982-1986. De oude Faust*. Schoten 1987.
- Deel, T. van (red.), *Brokkelpak. Een boek vol verhalen, gedichten, puzzels, spelletjes, prentjes en wetenswaardigheden*. Amsterdam 1972.
- Deel, T. van (red.), *Lees eens een gedicht*. Amsterdam 1976.
- Deel, T. van, *Bij het schrijven*. Amsterdam 1979.
- Deel, T. van, *Recensies*. Amsterdam 1980.
- Deel, T. van, *Over recenseren*. Voorburg 1982.
- Deel, T. van, De stijl van de smaak. In: Robert Anker, Tom van Deel, Kees Fens e.a., *De regels van de smaak*, pp. 29-33.
- Deel, Tom van, De veronachtzaamden. Een bijdrage aan de canonvorming. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*, pp. 89-96.
- Deel, T. van, *De komma bij Krol en andere essays*. Amsterdam 1986.
- Deel, Tom van, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam 1986.
- Fens, Kees, [recensie van Raoul Chapkis, *Ik sta op m'n hoofd* en Henk van Kerkwijk, *Geweerd met terugslag*]. In: *De Tijd*, 18-6-1966.
- Fens, Kees, Panorama, een korte literatuurgeschiedenis over de periode 1961-1966. In: Kees Fens, H. U. Jessurun d'Oliveira en J. J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Amsterdam 1967, pp. 11-67.
- Fens, K., Terzijde. In: *Streven*, jrg. 23, nr. 5, februari 1970, pp. 482-487.

- Fens, Kees, Het woord is woord geworden. In: *Tijdschrift voor liturgie*, jrg. 54, nr. 4, november 1970, pp. 361-372.
- Fens, Kees (red.), *Voor wie dit leest. Proza en poëzie van 1950 tot heden*. Amsterdam 1971. Salamander 306.
- Fens, Kees, *Tussentijds*. Bilthoven 1972.
- Fens, K., Terzijde. In het kasteel van Blauwbaard. In: *Streven*, jrg. 25, nr. 6, maart 1972, pp. 589-593.
- Fens, K., Terzijde. Varia. In: *Streven*, jrg. 25, nr. 8, mei 1972, pp. 802-807.
- Fens, Kees, *Zwanzig Jahre niederländische Literatur. Einige Strömungen und Hauptfiguren*. Rijswijk 1973.
- Fens, Kees, *De tweede stem. Over poëzie*. Amsterdam 1984.
- Fens, Kees, L. S. In: *De Volkskrant*, 8-11-1985.
- Fens, Kees en Lidy van Marissing, Het gemillimeterde schrijversloon. In: *De Volkskrant*, 28-3-1970.
- Fokkema, Douwe W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism. (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983.)* Amsterdam/Philadelphia 1984. Utrecht Publications in General and Comparative Literature. Deel 19.
- Fokkema, Douwe, The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. In: Douwe Fokkema en Hans Bertens (red.), *Approaching Postmodernism. Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam/Philadelphia 1986, pp. 81-98. Utrecht Publications in General and Comparative Literature. Deel 21.
- Grijs, Pict, ...honderd. *Ik kom!* Amsterdam 1982.
- Groen, Hein, De postmodernistische grensoverschrijding van de modernistische wereldbeschouwing. In: *Forum der Letteren*, jrg. 29, nr. 1, maart 1988, pp. 42-51.
- Hart, Maarten 't, Op reis door Zweden. In: *NRC Handelsblad*, 24-2-1984.
- Hart, Maarten 't, Het leven heeft geen diepgang. In: *NRC Handelsblad*, 24-2-1984.
- Hillenius, D., Fragmenten. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 12, nr. 275, oktober 1970, pp. 31-34.
- Hoogteijling, J. en F. C. de Rover (red.), *Over verhalen gesproken. Analyses van verhalen door Margaretha H. Schenkeveld, J. A. Dautzenberg, G. F. H. Raat [e.a.]*. Groningen 1982.
- Hudson, Wayne en Willem van Reijen (red.), *Modernen versus Postmodernen*. Utrecht 1986.
- Ibsch, Elrud, Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur. In: W. F. G. Breekveldt, J. D. F. van Halsema, E. Ibsch e.a. (red.), *De achtervolging voortgezet*, pp. 346-373.
- Komrij, Gerrit, *Daar is het gat van de deur*. Amsterdam 1974.
- Komrij, Gerrit, *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten*. Amsterdam 1979.

- Kruithof, Jacques, Ik bouw nauwgezet en wanhopig. Inleiding tot de periode 1940-1970. In: *'t Is vol van schatten hier*. Dl. II. *Nederlandse literatuur na 1940 tentoongesteld in het Letterkundig Museum*. Amsterdam/'s-Gravenhage 1986, pp. 7-23.
- Kruithof, Jacques, De essayist als schrijver. Een rapport. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985* pp. 171-181.
- Marissing, Lidy van, *De omgekeerde wereld. Leesboek voor de middengroepen*. Amsterdam 1975.
- Matsier, Nicolaas, Muiters tegen het etmaal. De decade van de column. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*, pp. 131-146.
- Meijer, R. P., Nog geen geschiedenis: enkele aspecten van de moderne Nederlandse literatuur. In: *Tirade*, jrg. 17, nr. 192, december 1973, pp. 630-658.
- Mertens, A. M. J. A., Experimenteel proza. In: G. J. van Bork en N. Laan (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, pp. 275-287.
- Mertens, Anthony, Postmodern Elements in Postwar Dutch Fiction. In: Theo D'haen en Hans Bertens (red.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam/Antwerpen 1989, pp. 143-159.
- Michaël, Hubert, Dorine Raaff en Aart Hoekman (red.), *Nederlandse literaire prijzen 1880-1985*. 's-Gravenhage 1986.
- Moor, Wam de, Het proza na 1940. In: H. J. M. F. Lodewick, W. A. M. de Moor en K. Nieuwenhuizen, *Ik probeer mijn pen. Atlas van de Nederlandse letterkunde*. Amsterdam 1979, pp. 226-255.
- Moor, Wam de, *Wilt u mij maar volgen? Kritieken en profielen over het proza van de jaren zeventig*. Amsterdam 1980.
- Moor, Wam de, *Deze kant op. Kritieken en profielen van boeken en schrijvers. 1979-1984*. Amsterdam 1986.
- Offermans, Cyrille, Buiten alle verhoudingen. 'Ander proza' in beweging. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*, pp. 147-170.
- Oversteegen, J. J., *Beperkingen. Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap*. Utrecht 1982.
- Peeters, Carel, Inleiding achteraf. In: Patrizio Canaponi, Frans Kellendonk, Dirk Ayelt Kooiman e.a., *Het hart in het hoofd. Verhalen uit De Revisor*. Amsterdam 1979, pp. 127-138.
- Red[actie], Van de red.tafel. In: *Propria Cures*, jrg. 81, nr. 6, 31-10-1970.
- Renders, Hans, *Barbarber 1958-1971*. Leiden 1986. Monografieën van literaire tijdschriften.
- Roder, Jan de, Kees Fens: liturg en gezant van de literatuur. In: *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 81, nr. 6, november 1988, p. 544.

- Rover, Frans C. de, Van de werkelijkheid naar de verbeelding. Enkele tendensen in het narratieve proza 1970-1980. In: *Bzzlletin*, jrg. 11, nr. 100, november 1982, pp. 3-14 + 26.
- Schouten, Rob, Driestromenland. Etiketten en groepen. In: Tom van Deel, Nicolaas Matsier en Cyrille Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*, pp. 9-29.
- Tijd, De*, 1962-1969.
- Verdaasdonk, Hugo, De regels van de smaak. Reproductie en innovatie binnen de literatuurkritiek. In: Robert Anker, Tom van Deel, Kees Fens e.a., *De regels van de smaak*, pp. 7-14.
- Visser, Ab, *Tegendraads. Literair kritische analyses*. Amsterdam 1985.
- Vogelaar, J. F., *Konfrontaties. Kritieken en commentaren*. Nijmegen 1974.
- Volkskrant, De*, 1969-1973.
- Willems, E. J. e.a., *Kwantitatieve inhoudsanalyse van literaire recensies in zeven landelijke dagbladen. Peiljaar 1968*. Amsterdam 1977.
- Wispelaere, Paul de, Het proza. In: Kees Fens, H. U. Jessurun d'Oliveira en J. J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse letterkunde 1966-1971*. Amsterdam 1973, pp. 11-40.
- Zuiderent, Ad, De berg, de olifant en de muis. Een nieuw schema voor 'De God Denkbaar Denkbaar [de] God'. In: *Raster*, jrg. 5, nr. 2, zomer 1971, pp. 297-316.

e. Overige publikaties

- Auwers, Fernand, *Schrijven of schieten*. Antwerpen/Utrecht 1969.
- Baeten, Marja, Kabouter krijgt onderhoudsbeurt. In: *De Volkskrant*, 8-8-1987.
- Bal, Mieke, *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. Muiderberg 1978.
- Bal, Mieke (red.), *Literaire genres en hun gebruik*. Muiderberg 1981.
- Beers, Paul, Geluijter. In: *De Revisor*, jrg. 1, nr. 3, april 1974, pp. 47-48.
- Bekkering, Harry, *Veroverde traditie. De poëtische opvattingen van S. Vestdijk*. Amsterdam 1989. Vestdijk-bibliotheek. Dissertatie Nijmegen.
- Bernlef, J., *De schoenen van de dirigent*. Amsterdam 1967.
- Bernlef, J., *De verdwijning van Kim Miller*. Amsterdam 1969.
- Bernlef, J., *Wie a zegt*. Amsterdam 1970.
- Bernlef, J., 'De Stoel' (een voorpublicatie). In: *De Gids*, jrg. 136, nr. 7, 1973, pp. 504-509.
- Bernlef, J., Van masturbantenland naar Arcadia, over het werk van Kees Ouwens. In: *De Gids*, jrg. 136, nr. 8, 1973, pp. 543-546.
- Bernlef, J., *De Stoel*. Amsterdam 1973.

- Bernlef, J., [recensie van Hugo Raes, *Het Smarân*]. In: *Algemeen Dagblad*, 24-3-1973.
- Bernlef, J., Tussen oog en licht. Over Howard Nemerov en Richard Wilbur. In: *De Gids*, jrg. 137, nr. 3, 1974, pp. 217-226.
- Bernlef, J., Carl Olof Bernhardsson en Bob Langestraat, *De pyromaan*. Amsterdam 1967.
- Bernlef, J. en K. Schippers, *Wat zij bedoelen*. Amsterdam 1965.
- Bernlef, J. en K. Schippers, *Een cheque voor de tandarts*. Amsterdam 1967.
- Beth, Evert W., *Moderne logica*. Assen 1976.
- Blok, W., *Verhaal en lezer. Een onderzoek naar enige structuuraspecten van 'Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan' van Louis Couperus*. Vierde druk. Groningen 1973. (Eerste druk: 1960)
- Blomme, E. B. M. J., Hans Warren: 'Een kritiek is een verbruiksartikel'. In: *Literatuur*, jrg. 5, nr. 6, november/december 1988, pp. 353-356.
- Boomsma, Graa, Afgang en opkomst van de literaire kritiek. Of: hoe stond het recensentendom tegenover Oscar Timmers/J. Ritzerfeld. In: *Bzzlletin*, jrg. 11, nr. 103, februari 1983, pp. 15-30.
- Boomsma, Graa, De 'open plekken' in het werk van A. Alberts. Een receptiegeschiedenis. In: *Bzzlletin*, jrg. 11, nr. 106, mei 1983, pp. 17-31.
- Boomsma, Graa, J. Bernlef. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945*, afl. 23, november 1986.
- Boomsma, Graa, Leon de Winter. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945*, afl. 7, mei 1982 + afl. 28, februari 1988.
- Boon, Louis Paul, *De Kapellekensbaan. Roman*. Vierde, geheel herziene druk. Amsterdam 1966. (Eerste druk: 1953)
- Boon, Louis Paul, *Zomer te Ter-Muren. Het 2de boek over de Kapellekensbaan*. Derde, herziene druk. Amsterdam 1966. (Eerste druk: 1956)
- Boonstra, H. T., Van waardeoordeel naar literaturopvatting. In: *De Gids*, jrg. 142, nr. 4, 1979, pp. 243-253.
- Bosboom-Toussaint, A. L. G., *Het Huis Lauernesse*. Negende druk. 's-Gravenhage [1885].
- Bousquet, Jacques, *La peinture maniériste*. Neuchâtel 1964.
- Braak, Menno ter, *De duivelskunstenaar. Een Studie over S. Vestdijk*. Amsterdam 1945.
- Brandenburg, Angenies, Notities over de (auto)biografie. In: Angenies Brandenburg, *Annie Romein-Verschoor. 1895-1978. Deel II: Noten en commentaar*. Amsterdam 1988, pp. 9-98.
- Brautigan, Richard, *Trout Fishing in America. A Novel*. New York 1972. Writing 14. (Eerste druk: 1967)
- Buddingh', C. en K. Schippers, *128 vel schrijfpapier*. Amsterdam 1967.
- Bulhof, Francis, *Over Het land van herkomst van E. du Perron*. Amsterdam 1980.
- Buuren, M. B. van, *Filosofie van de algemene literatuurwetenschap*. Leiden 1988.
- Chapkis, Raoul, *De reizen van Pater Key*. Met tekeningen van Peter Vos. Amsterdam 1966.

- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Tweede druk. Ithaca/London 1980. (Eerste druk: 1978)
- Claes, Marc, *Verzamelkrantcollectie 2*. Boom 1987.
- Claes, Paul, Hans Faverey: een (de)constructie. In: *Spektator*, jrg. 15, nr. 3, december 1985, pp. 161-171.
- Claus, Hugo, *Het verdriet van België*. Amsterdam 1983.
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Tweede druk. London/Melbourne/Henley 1983. (Eerste druk: 1981)
- Daisne, Johan, *De man die zijn haar kort liet knippen*. Vierde, herziene druk. Antwerpen [1960]. (Eerste druk: 1947)
- Deel, T. van, Geen koude en honger, geen vrees. In: *Dát was nog eens lezen! 40 auteurs over boeken uit hun kinderjaren*. Amsterdam 1972, p. 23.
- Deel, T. van, Poëzie op school. In: *Jeugd en samenleving*, jrg. 4, nr. 7/8, juli/augustus 1974, pp. 579-581.
- Deel, T. van, De poëzie van zeventig en tachtig. In: G.J. van Bork en N. Laan, *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, pp. 295-306.
- Deel, Tom van [= ?], *Een bange mandarijn*. Amsterdam 1987.
- Develing, Enno, *Het einde van de roman*. Tweede, herziene druk. Den Haag 1973. (Eerste druk: 1968)
- Dixon, Peter, *Rhetoric*. Derde druk. London/New York 1984. (Eerste druk: 1971).
- Dresden, S., *Het Einde*. 's-Gravenhage 1980.
- Dubois, Pierre H., 'Meningen zijn niet mijn zaak'. Konstanten in het werk van Alfred Kossmann. In: *Jan Campertprijzen 1980*. 's-Gravenhage 1980, pp. 7-29.
- Fens, Kees, [recensie van Sybren Polet, *Breekwater*]. In: *De Tijd*, 6-1-1962.
- Fens, Kees, Mijn ei en ik. Kanttekeningen van een romanlezer. In: *Merlyn*, jrg. 1, nr. 1, november 1962, pp. 23-33.
- Fens, Kees, [recensie van Witold Gombrowicz, *De pornografie*]. In: *De Tijd*, 10-10-1964.
- Fens, Kees, [recensie van Jan Wolkers, *De hond met de blauwe tong*]. In: *De Tijd*, 21-11-1964.
- Fens, Kees, *De eigenzinnigheid van de literatuur. Opstellen en kritieken*. Amsterdam 1964.
- Fens, Kees, Kritiek. In: *De Tijd*, 16-3-1965.
- Fens, Kees, [recensie van Multatuli, *Minnebrieven*]. In: *De Tijd*, 25-8-1966.
- Fens, Kees, [recensie van Jacques Hamelink, *Een koude onrust*]. In: *De Tijd*, 8-4-1967.
- Fens, Kees, [recensie van F. ten Harmsen van der Beek, *Neerbraak*]. In: *De Volkskrant*, 21-2-1970.
- Fens, K., Terzijde. Schrijven in kleinere kringen. In: *Streven*, jrg. 24, nr. 2, november 1970, pp. 152-156.
- Fens, K., Terzijde. Literatuur zondert af. In: *Streven*, jrg. 24, nr. 4, januari 1971, pp. 392-397.

- Fens, Kees, [recensie van C. B. Vaandrager, *De reus van Rotterdam*]. In: *De Volkskrant*, 13-3-1971.
- Fens, Kees, Verboden in te halen. Wegversmalling (toekomstperspectieven van de Nederlandse letterkunde). In: *Raster*, jrg. 6, nr. 3, herfst 1972, pp. 264-275.
- Fens, Kees, De poëzie. In: Kees Fens, H. U. Jessurun d'Oliveira en J. J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam 1973, pp. 41-57.
- Fens, Kees, [recensie van Hugo Raes, *Het Smarân*]. In: *De Volkskrant*, 14-4-1973.
- Fens, Kees, *Broeinesten en bijbelplaatsen*. Baarn 1983.
- Fens, Kees, De eerlijkheid gebiedt. In: Robert Anker, Tom van Deel, Kees Fens e.a., *De regels van de smaak*, pp. 34-47.
- Fens, Kees, *Een gedicht verveelt zich niet. Over poëzie*. Amsterdam 1987.
- Fokkema, D. W. en Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*. Tweede druk. Londen 1979. (Eerste druk: 1978)
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam 1984. (Engelse vertaling: *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*. Londen 1987)
- Fokkema, Redbad Ludger Klazes, *Varianten bij Achterberg*. Deel II: *De commentaar*. Amsterdam 1973. Dissertatie Vrije Universiteit Amsterdam.
- Fry, Edward F., *Cubism*. Londen 1966.
- Goedegebuure, Jaap, *Op zoek naar een bezield verband*. Deel I: *De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. Marsman in de context van zijn tijd*. Amsterdam 1981. Dissertatie Leiden.
- Goedegebuure, Jaap, *Over Rituelen van Cees Nooteboom*. Amsterdam 1983. Synthese.
- Gomperts, H. A., *Intenties 2. Terug tot Simon Vestdijk en andere essays*. Amsterdam 1981.
- Gorp, H. van, *Inleiding tot de picareske verhaalkunst of de wederwaardigheden van een anti-genre*. Groningen 1978. Nieuwe literaire verkenningen.
- Gorp, H. van, R. Ghesquiere, G. de Preter e.a., *Lexicon van literaire termen*. Groningen 1980.
- Gorré Mooses, R. J., Gesprek met Van het Reve. In: Gerard Kornelis van het Reve, *Tien vrolijke verhalen*. Vierde druk. Amsterdam 1969, pp. 7-22. (Eerste druk: 1961)
- Graaf, Toine de, Postmodernisme. In: Ulla Musarra (red.), *Uitgelezen 10. Zuidamerikaans en Europees postmodernisme*. Nijmegen 1987, pp. 5-28.
- Hermans, Willem Frederik, *Het sadistische universum*. Amsterdam 1964.
- Heuvel, Eric van den en Ton Steijgers, *Literaire informatie in Nederlandse en Vlaamse dag- en weekbladen*. Brussel's-Gravenhage 1982.
- Janssen, Frans A., *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1976.

- Jantz, Harold, *The Myths About America: Origins and Extensions*. In: *Deutschlands literarisches Amerikabild. Neuere Forschungen zur Amerikarezeption der deutschen Literatur*. Herausgegeben von Alexander Ritter. Hildesheim/New York 1977, pp. 37-49. Germanistische Texte und Studien Band 4. (oorspronkelijk in *Jahrbuch für Amerikastudien*, 1962)
- Jong, Martien J.G.de, *Over kritiek en critici. Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw*. Tiel/Amsterdam 1977. Literatuur in zicht 2.
- Jongeneel, Els (red.), *Over de autobiografie*. Utrecht 1989.
- Joostens, Frank, Joyce & Co. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945*, afl. 20, februari 1986.
- Joyce & Co, Numerieken: Vergilius als leidsman. In: *Hermeneus*, jrg. 50, nr. 3, [1978], pp. 308-314.
- Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Derde druk. Bern 1954. (Eerste druk: 1948)
- Kellendonk, Frans, Los-vast. Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart. In: *De Revisor*, jrg. 7, nr. 3, juni 1980, pp. 2-6.
- Komrij, Gerrit, *Tutti-frutti*. Amsterdam 1972.
- Kooiman, Dirk Ayelt, *De vertellingen van een verloren dag*. Amsterdam 1980.
- Kossmann, Alfred, *De seizoenen van een invalide lezer*. Amsterdam 1976.
- Kundera, Milan, *L'Art du Roman*. Paris 1986.
- Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*. Derde druk. Stuttgart 1968. (Eerste druk: 1955)
- Landsberg, P. T. (red.), *The Enigma of Time*. Bristol 1982.
- Lehning, Arthur, *Marsman en het expressionisme*. 's-Gravenhage 1959. Het Nieuwe Voorhout.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris 1975. Collection Poétique.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris 1980. Collection Poétique.
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*. Paris 1986. Collection Poétique.
- Lenep, J. van, *Ferdinand Huyck*. Deel 2. Amsterdam z.j.
- Lenep, J. van, *Klaasje Zevenster*. Deel 1. Met illustraties van W. de Famars Testas. Leiden z.j.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing. Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Tweede druk. London 1979. (Eerste druk: 1977)
- Loreis, Hector-Jan, *NR=NF. Nieuwe Roman=Nieuwe Filosofie. Van de nouveau roman naar de nouveau nouveau roman*. Brussel/Den Haag 1967.
- Luxemburg, Jan van, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn, *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg 1981.
- Maatje, Frank C., *Literatuurwetenschap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht 1970.
- Marissing, Lidy van, Literatuur in discussie. In: *Raster*, jrg. 4, nr. 2, zomer 1970, pp. 110-134.

- Martis, Adi, Postmodern – Trans-avantgarde. In: Wayne Hudson en Willem van Reijen (red.), *Modernen versus Postmodernen*, pp. 229-281.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*. New York/London 1987.
- Meijer, Maaïke, *De Lust tot Lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam 1988. Dissertatie Utrecht.
- Molen, S. J. van der, *Terschelling, van Noordsvaarder tot Bosplaat*. Haren (Groningen) 1979.
- Moor, Wam de, [recensie van Gerard Reve, *Lieve jongens*]. In: *De Tijd*, 17-2-1973.
- Moor, Wam de, Stilvallende beweging. De Nederlandse literatuur vanaf het midden der jaren '70. In: *Dietsche Warande & Belfort*, jrg. 133, nr. 8/9, oktober/november 1988, pp. 622-633.
- Mulisch, Harry, *De Verteller of een idioticon voor zegelbewaarders*. Amsterdam 1970.
- Mulisch, Harry, *De Aanslag*. Amsterdam 1982.
- Nabokov, Vladimir, *Bleek vuur*. Vertaald door Peter Verstegen. Amsterdam 1970. [oorspr. titel: *Pale Fire*, 1962]
- Neumann, Bernd, De autobiografie als literair genre. In: Els Jongeneel (red.), *Over de autobiografie*, pp. 27-40.
- Nuchelmans, G., Alfred Jules Ayer. In: *Kritisch Denkerslexicon*, afl. 2, januari 1987.
- Oversteegen, J. J., Konklusie. In: Kees Fens, H. U. Jessurun d'Oliveira en J. J. Oversteegen (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam 1973, pp. 87-95.
- Oversteegen, J. J., Fens op vrijdag en maandag. In: *Jan Campertprijzen 1984*. 's-Gravenhage 1984, pp. 99-119.
- Pen, J., Fragmenten zijn in. In: *Hollands Maandblad*, jrg. 12, nr. 278, januari 1971, pp. 24-27.
- Polak, Johan, Klassieke schoonheid in de proëmia van de romans van Willem Frederik Hermans. In: *Bzzlletin*, jrg. 13, nr. 126, mei 1985, pp. 13-14.
- Polet, Sybren (red.), *Ander proza. Bloemlezing uit het nederlandse proza van Theo van Doesburg tot heden (1975)*. Amsterdam 1978.
- Pollmann, Leo, *Aus der Werkstatt des Romans, Arithmetische Romanformen*. Stuttgart enz. 1969.
- Praamstra, Olf, De analyse van kritieken. In: *Voortgang. Jaarboek voor de Neerlandistiek*, nr. 5, 1984, pp. 241-264.
- Preminger, Alex, Frank J. Warnke en O. B. Hardison jr. (red.), *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Derde druk. Princeton, N.J., 1986. (Eerste druk: 1965)
- Raat, G. F. H., Kees Fens. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, afl. 26, augustus 1987.
- Rand McNally Road Atlas. *United States-Canada-Mexico*. Chicago/New York/San Francisco 1980.

- Rees, C. J. van, De brugfunctie van *Merlyn* in de Nederlandse literatuurbeschouwing. In: Kees Fens en Hugo Verdaasdonk (red.), *Op eigen gronden. Opstellen aangeboden aan Prof. Dr. J. J. Oversteegen ter gelegenheid van zijn afscheid als Hoogleraar Theoretische Literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit Utrecht*. Utrecht 1989, pp. 43-64.
- Reve, Gerard Kornelis van het, *Op weg naar het einde*. Amsterdam 1963.
- Reve, Gerard Kornelis van het, *De Taal der Liefde*. Amsterdam 1972.
- Reve, Gerard, *Het lieve leven*. Amsterdam 1974.
- Reve, Gerard, *Brieven aan Josine M. 1959-1975*. Amsterdam 1981.
- Revis, M., *Spoorzoekers. Roman van een laboratorium*. Amsterdam/Antwerpen 1959.
- Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*. Tweede druk. London 1980. (Eerste druk: 1978).
- Rüdiger, Horst en Erwin Koppen (red.), *Kleines literarisches Lexikon*. Deel III: *Sachbegriffe*. Vierde, herziene druk. Bern 1966. (Eerste druk: 1948)
- Sabria, Jean-Charles, *Cinéma Français. Les Années 50. Les longs métrages réalisés de 1950 à 1959*. [Paris] 1988.
- Schippers, K., *Een klok en profil*. Amsterdam 1965.
- Schmitz-Küller, Helbertijn, *Over Het stenen bruidshed van Harry Mulisch*. Amsterdam 1977. Synthese.
- Schouten, Rob, *Iets verhevens en onuitsprekelijks. Muzikale motieven in het werk van S. Vestdijk*. Amsterdam 1988. Vestdijk-bibliotheek.
- Schram, D. H., *Norm en normdoorbeking. Empirisch onderzoek naar de receptie van literaire teksten voorafgegaan door een overzicht van theoretische opvattingen met betrekking tot de functie van literatuur*. Amsterdam 1985. Dissertatie Vrije Universiteit Amsterdam.
- Schrijver Dezes [= Willem Frederik Hermans], *Het Evangelie van O. Dapper Dapper. Een vervolg op De God Denkbaar Denkbaar de God*. Met een voorwoord van Willem Frederik Hermans. Amsterdam 1973.
- Scott, A. F., *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use*. Vijfde druk. London/Basingstoke 1979. (Eerste druk: 1965)
- Sepers, Henry, 'De vertellingen van een verloren dag' van Dirk Ayelt Kooiman. Een analyse. Doctoraalscriptie Vrije Universiteit Amsterdam 1984.
- Shipley, Joseph T., *Dictionary of World Literary Terms. Forms Techniques Criticism*. London 1970.
- Slauerhoff, J., *Verzamelde gedichten*. Deel 1. Negende druk. 's-Gravenhage 1973.
- Sötemann, A. L., *De structuur van Max Havelaar. Bijdrage tot het onderzoek naar de interpretatie en evaluatie van de roman*. Utrecht 1966. Dissertatie Utrecht.
- Sonsbeek 71. *Sonsbeek buiten de perken*. 2 delen. Arnhem 1971.
- Stanzel, Franz K., *Typische Formen des Romans*. Derde druk. Göttingen 1967. (Eerste druk: 1964)
- Stevick, Philip, *The Chapter in Fiction. Theories of Narrative Division*. Syracuse, N. Y. 1970.

- Terts, Abram, *Ljoebimov*. Vertaald en ingeleid door Marko Fondse. Amsterdam 1967.
- Toussaint, A. L. G., *Het Huis Lauernesse*. Bewerkt door Johanna G. Riphagen. Amsterdam z.j.
- Vestdijk, S., *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poëzie*. 's-Graveland 1950.
- Vestdijk, S., *Muiterij tegen het etmaal*. Deel I: *Proza*. Derde druk. Den Haag 1966. (Eerste druk: 1942)
- Vestdijk, S., *Essays in duodecimo*. Tweede druk. Amsterdam 1965. (Eerste druk: 1952)
- Visser, Ab, *'t Peerd van Ome Loeks*. Amsterdam 1970.
- Warren, Hans, *Geheim Dagboek 1949-1951*. Amsterdam 1983.
- Weintraub, Karl, De ontwikkeling van de autobiografie als vorm van zelfbewustwording. In: Els Jongeneel (red.), *Over de autobiografie*, pp. 9-26.
- Watts, Alan, *Zen-boeddhisme*. Vertaald door R. H. Marijnissen. Zeist enz. 1963. [oorspr. titel: *The Way of Zen*, 1956]
- Weisgerber, Jean, *Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960. Van vorm tot betekenis*. Amsterdam 1964.
- Wildiers, Max, Pierre Teilhard de Chardin. In: *Kritisch Denkerslexicon*, afl. 2, januari 1987.
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*. Vijfde, herziene druk. Stuttgart 1979. (Eerste druk: 1955)
- Wimsatt, W.K. en Monroe Beardsley, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington, Kentucky, 1954.
- Wispelaere, Paul de, Hugo Raes. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*, mei 1980.
- Wolkers, Jan, *Terug naar Oegstgeest*. Amsterdam 1965.
- Zoest, Aart van, *Waar gebeurt en toch gelogen. Over fictie en niet-fictie*. Assen/Brugge 1980. Puntkommareeks 8.

Register

Vermelde boekpublicaties van Krol

- APPI. *Automatic Poetry by Pointed Information. Poëzie met een computer* (1971)
 39-41, 43, 46-47, 89, 91, 95, 121, 123-124, 130, 194, 196-179, 344-345, 406, 448
- Bijna voorjaar* (1986)
 445, 448
- De chauffeur verveelt zich* (1973)
 passim
- De laatste winter* (1970)
 39-40, 65-67, 69-75, 93-95, 105-106, 118-120, 128, 131-132, 134, 142, 150, 177, 197-198, 255, 302, 343, 406
- De man achter het raam* (1982)
 78, 278, 302, 406, 438-441
- De man van het lateraal denken. De ideeën van Edward de Bono* (1971)
 189, 194-196
- De rokken van Joy Scheepmaker* (1962)
 19, 25-26, 32, 48, 59, 65, 89, 105, 115-116, 119, 128-129, 142, 187, 221, 226, 302, 397
- De schriftelijke natuur. Essays over kunst en wetenschap* (1985)
 189, 199-202, 278, 344, 374, 398, 400-403, 432, 443-445, 447, 449
- De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels* (1981)
 70, 78, 146-147, 197, 201, 344, 402, 405, 410, 419, 435, 446, 448
- De tv.-bh.* (1979)
 114, 397, 446
- De weg naar Sacramento* (1977)
 155, 269-270, 278-279, 302, 374, 427
- De weg naar Tuktoyaktuk* (1987)
 155, 269-270, 279, 289, 427
- De ziekte van Middleton* (1969)
 34-37, 39, 44-47, 62-63, 65, 67, 71, 73, 75, 83, 85, 90, 94-95, 98, 102, 106, 110, 117, 119, 123, 130, 133, 142, 148, 150, 155, 176, 183-186, 189, 278, 302, 332, 342, 344, 351, 387, 406, 443
- De zoon van de levende stad* (1966)
 29, 32, 87, 105, 115-119, 129, 142, 150, 177, 226, 406, 419
- Een Fries huilt niet* (1980)
 78, 200, 278, 302, 343, 405-406, 439, 441
- Een morgen in maart* (1967)
 33-34, 37, 60-61, 93-94, 111-112, 117, 408

- Een ongenode gast* (1988)
97, 155, 340
- Halte opgeheven en andere verhalen*
(1976) (zie ook *Kwartslag*)
15, 87, 329, 374
- Scheve levens* (1983)
78, 444
- Helmholtz' paradijs* (1987)
176, 181
- Het gemillimeterde hoofd* (1967)
20-21, 23-24, 30-49, 60-67, 70-
73, 75-77, 81, 84, 88, 92, 94-95,
97-99, 102-103, 116-117, 119-
120, 123, 128-129, 133, 135, 142,
149, 175-176, 185-187, 189, 193,
278, 288, 302, 340, 342-343, 397,
403, 406, 433, 441, 443, 447
- Het vrije vers* (1982)
20, 405
- In dienst van de 'Koninklijke'* (1974)
90, 128, 145, 170, 179, 196, 198-
199, 245, 253, 278, 302-303, 406,
417, 425
- Kwartslag* (1964)
27, 29, 32, 58-60, 62, 65, 81, 85,
150, 176-184, 199, 419, 447
- Maurits en de feiten* (1986)
19, 302, 441-442
- Over het huiselijk geluk en andere ge-
dachten* (1978)
227
- Over het uittrekken van een broek*
(1970)
22-24, 37, 40, 65, 89, 93-95, 109,
119-122, 129, 176-177, 255, 341

'Iemand met stalen zenuwen noemen ze mij, een gelukkig mens, een dartele geest want onwrikbaar op zijn fundamenten.' Die dartele geest is de hoofdpersoon in de roman *De chauffeur verveelt zich* (1973) van Gerrit Krol (Groningen, 1934). Die dartele geest is ook Krol zelf, een schrijver die moeiteloos pendelt tussen verhaal en essay, binnenwereld en buitenwereld, gevoel en verstand.

Een dartele geest gaat over een roman, een œuvre, een schrijver en zijn lezers. Het vat de discussie samen die er de laatste decennia over een van onze belangrijkste schrijvers is gevoerd en laat zien:

- wat er precies voor zorgt dat Krol die belangrijke schrijver is;
- hoe critici als Kees Fens, J. Bernlef, Wam de Moor, Gerrit Komrij, T. van Deel en een groot aantal anderen hun waardering voor Krol hebben laten merken;
- hoe Krol autobiografisch kan schrijven zonder zich al te veel te bekommeren om gebeurtenissen die toevallig in de werkelijkheid hebben plaatsgevonden;
- waarom Krol aan het sprongsgewijze, laterale denken van Edward de Bono helderder inzichten heeft weten te ontleen dan aan systematische filosofie;
- welke rol een sprookjesfiguur als Piggelmee speelt in een roman waarin de werelden van olie en automatisering op de voorgrond staan;
- wat de gevolgen zijn van het royale gebruik van witregels, Krols handelsmerk, en van zijn hoofdstukindeling;
- wat verbeelding en ideeën van Krol te maken hebben met die van denkers als Pierre Teilhard de Chardin en Douglas Hofstadter en met die van beeldend kunstenaar M. C. Escher;
- waarom het niet verstandig is het werk van Krol 'postmodernistisch' te noemen.

Ad Zuiderent ('s-Gravendeel, 1944) is docent Nieuwe Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit te Amsterdam, redacteur van het *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945* en poëziecriticus van *De Tijd*. Sinds 1968 heeft hij vijf dichtbundels gepubliceerd; tevens stelde hij de bloemlezing *1 februari 1953* samen en schreef hij de hoofdstukken 'Amsterdam' en 'De Zuidhollandse eilanden' voor *Querido's letterkundige reisgids van Nederland. Een dartele geest* is zijn dissertatie.

Omslag: Fransje Berserik / Foto Krol: Werry Crone

Omslagillustratie: Cathy Hemmer

ISBN 90 214 8976 7 / CIP / NUGI 320/951